

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Departamento de Filosofía y Trabajo social

Area de Estética

THEODOR W. ADORNO Y LA MODERNIDAD MUSICAL

Una música informal, modelo para la filosofía

MEMORIA DE INVESTIGACIÓN

Pau Frau Buron

Director: Dr. Mateu Cabot

Julio, 2007

INDICE

INTRODUCCIÓN	2
I. La modernidad musical, un modelo para la filosofía	11
1. El paradigma clásico: La tesis Buck-Morrs	12
1.1. El dodecafonismo, un modelo para la filosofía	24
1.2. El dodecafonismo y el fracaso de la teoría crítica	27
2. Consideraciones críticas al paradigma clásico.	28
II. La música de principios del siglo XX	34
1. De la “composición tonal” a la “composición atonal”	37
2. Entre la “composición tonal ” y la “composición atonal”	41
3. De la “composición atonal libre” al “dodecafonismo”	48
3.1 El dodecafonismo A. Schönberg 1941	48
III. La crítica al dodecafonismo en Theodor. W. Adorno	60
1. “ <i>Zur Zwölftontechnik</i> ” 1929 Th. W. Adorno	62
2. “ <i>Kompositionen</i> ” Th. W. Adorno	68
3. “ <i>Philosophie der neuen Musik</i> ” 1949 Th.W. Adorno	72
4. “ <i>Vers une music informell</i> ” 1961 Th. W. Adorno	78
IV. Algunas consideraciones finales	86
Bibliografía	90

INTRODUCCIÓN

La aproximación al pensamiento estético de Theodor W. Adorno y en concreto la revisión de la relación filosofía - música, son el objeto principal de este trabajo.

El estudio de la obra de Adorno ha experimentado en estos últimos años un cambio de enfoque que ha permitido abrir nuevas vías de comprensión de su obra. En este sentido existe una tendencia a replantear y revisar el autor, poniendo de relieve la importancia del aspecto dinámico de su pensamiento. Estas revisiones han contribuido, por un lado, a despetrificarlo y desencasillarlo, y por otro a poner de manifiesto la necesidad de seguir cuestionando algunos de los presupuestos establecidos por la tradición investigadora.

Uno de estos presupuestos es el paralelismo establecido entre filosofía y música, y concretamente la conexión entre el modo de “organización textual” de Adorno y el modo de “organización sonora” de A. Schönberg. La organización textual de las obras de Adorno, ha planteado, entre otras, la cuestión de la relación filosofía - arte y concretamente la pregunta por la relación y la posible influencia del dodecafonismo musical en su filosofía. Su condición de compositor, su contacto con la Segunda Escuela de Viena, así como sus numerosos escritos sobre música, conectan al autor tan directamente con ese ámbito que hacen de alguna forma pertinente indagar sobre esa posibilidad. El interés de Adorno por el dodecafonismo a mediados de los años veinte y la presencia de la obra de A. Schönberg como referente artístico en la mayoría de sus escritos, son indicios suficientemente para que la

investigación se haya adentrado en esta problemática. Así y desde las primeras investigaciones sobre su obra, la proximidad estética e ideológica entre ambos autores ha sido interpretada en términos de un paralelismo basado en la analogía de procedimientos de organización y articulación del material, una analogía que en ocasiones ha sido llevado a una completa identidad. La analogía entre “material terminológico” y “material sonoro”, entre la “articulación textual” y la “articulación sonora”, entre el “concepto y el acorde”, son, entre otros, algunos de los puntos de conexión que han sido utilizados a la hora conectar el plano filosófico de Adorno con el plano musical de A. Schönberg. Así, términos como los de “Filosofía atonal” o “Filosofía dodecafónica”, utilizados para calificar el discurso adorniano, serían una buena muestra de ello.

Sin embargo, y a pesar de que esta relación se mantenga todavía hoy fuertemente establecida, hay razones suficientes para cuestionarla. Una de estas razones se sustenta en la idea de que si bien es una evidencia el interés de Adorno por el “dodecafonismo”, este interés no se traduce significativamente en su filosofía, es decir, ni es evidente la aceptación de este método, ni tampoco lo es la influencia que haya podido tener el mismo sobre su pensamiento.

1. Puntos de partida

Este trabajo se adentra en la problemática de la relación filosofía-música en Adorno e intenta, a modo de revisión, aportar algunos datos para el establecimiento de un mejor criterio de proximidad o distancia entre los procedimientos de organización textual de Adorno y el método

de composición musical dodecafónico de A. Schönberg. La reconstrucción del contacto entre éste y el dodecafonismo muestra, tanto en el plano de la composición musical como el plano de la teoría, que si bien es una evidencia el interés por el período de la “atonalismo libre” de 1908 -13, no lo es por los desarrollos posteriores, es decir el dodecafonismo. Tanto los escritos sobre música, así como las propias composiciones musicales del autor, muestran que el distanciamiento respecto del método dodecafónico es mucho más significativo de lo que la tradición interpretativa ha considerado hasta el momento. Este distanciamiento se refleja ya en las reflexiones que el propio Adorno articula a principios de los años treinta como consecuencia de su propia experiencia en la utilización del método dodecafónico en sus composiciones musicales. Una experiencia personal que posteriormente y dentro de su programa de fundamentación estética de la música del siglo XX, habría llevado a la dimensión teórica.

La crítica que encontramos en los escritos musicales problematiza el paralelismo entre ambos autores. Mantenerlo podría tener algún sentido, si nos remitimos únicamente al período inicial de acercamiento de Adorno a mediados de los años veinte, pero queda seriamente cuestionado si atendemos a la dinámica de su crítica tal y como muestran sus escritos sobre música comprendidos entre 1949 y 1968.

La necesidad de llevar a cabo una revisión de la conexión T. W. Adorno y el dodecafonismo queda justificada por varios motivos: Por una parte, la revisión del paralelismo puede ser de gran importancia para una mayor comprensión del proyecto renovación de la filosofía¹, así como

¹ Nos referimos aquí al proyecto de renovación de la filosofía anunciado por T.W. Adorno en la conferencia de 1931 *La actualidad de la filosofía*.

para una rectificación de la imagen del propio autor. El paralelismo entre Adorno y el dodecafonismo establecido por la tradición investigadora ha sido utilizado para configurar una imagen de fracaso de ese proyecto de renovación. Por otra, la revisión puede ser de importancia también para una mejor aproximación a los planteamientos de la organización textual en sus obras.

2. Hipótesis

La hipótesis principal que este trabajo quiere probar, es que si bien es una evidencia que el atonalismo musical cumplía para Adorno, por su lógica de la descomposición del material, el carácter progresista de sus procedimientos técnicos y en definitiva por ser un modelo de dialéctica entre el artista y el material, con el criterio estético e ideológico de la modernidad, la distancia crítica que los escritos sobre música muestran, hacen difícil apoyar el argumento de una convergencia fuerte entre el autor y el desarrollo posterior del atonalismo, es decir el dodecafonismo. Los escritos sobre música proporcionan una perspectiva interior de su pensamiento y esa perspectiva rectifica de alguna forma la imagen heredada sobre la relación filosofía-música.

Éstos escritos aportan, entre otras, la idea fundamental de que el dodecafonismo de A. Schönberg, no fue nunca considerado por Adorno como un método de composición, sino más bien una técnica de prefijación del material previo o anterior al momento de la composición musical. El dodecafonismo sería así una técnica sistemática y mecánica que habría propiciado, entre otras, la aniquilación del sujeto o la aniquilación de la

posibilidad de la composición musical misma. Si el período de “atonalidad libre” de 1908-13 representa para Adorno una imagen de libertad, su evolución y desarrollo, el dodecafonismo, representa, por el contrario, la imagen de la regresión significando una privación total de la libertad compositiva. Los escritos sobre música muestran que la crítica al dodecafonismo evoluciona acentuándose cada vez más hasta desaparecer en la década de 1960, fecha a partir de la cual Adorno plantea un programa estético alternativo para una “música informal” con el propósito de recuperar la libertad del “atonalismo libre”.

Pensamos que este programa para una “música informal” puede ser una alternativa interpretativa. La hipótesis de este trabajo problematiza la tesis tradicional de que la filosofía de Adorno pueda interpretarse como una “filosofía dodecafónica”, es decir, que el dodecafonismo habría sido un modelo de inspiración para el proyecto de renovación de la filosofía. En lugar de ello proponemos la noción de “filosofía informal” relacionada con su propio programa estético de una “música informal”.

3. Metodología

Para la reconstrucción de la crítica de Adorno al dodecafonismo hemos tenido en cuenta los siguientes criterios metodológicos. Partimos de la idea de que la crítica al dodecafonismo de Adorno forma parte del intento de fundamentar la modernidad musical en una teoría estética, identificándose así con la construcción misma de la modernidad musical. En este sentido, la estética de Adorno debe ser pensada en el contexto de

la interpretación de la modernidad y para ello cabe tener presente dos ideas que ha modo de guías son fundamentales en el conjunto de su actividad filosófica: La primera, es la constatación de que la estética filosófica tradicional es insuficiente y debe ser renovada si quiere dar cuenta de las nuevas realidades estéticas emergentes. Las categorías tradicionales, producto de una metafísica esencialista y universal propias de la estética filosófica, deben ser revisadas porque han perdido su capacidad de aprehensión de realidad estética. La segunda, es la constatación de la necesidad de revisión del modelo epistemológico de la filosofía en general y la de estética en particular. La constatación de los límites y deficiencias de la racionalidad lleva a Adorno a problematizar el pensamiento conceptual, reflexionando sobre el “concepto de concepto”. Empujar así la teoría más allá de la teoría le llevará a formas de discurso y organización textual no analizables desde una óptica tradicional. La interpretación de la modernidad artística de Adorno debería entenderse, por tanto, como un intento de renovación del discurso estético desde la constatación de los límites y superación de ese mismo discurso.

La crítica al dodecafonismo no es, por tanto, una crítica aislada, sino que al formar parte de su actividad fundamentación y construcción de la modernidad musical, es una crítica en constante autorevisión, que se desarrolla en distintos planos y que en consecuencia puede ser vista desde distintas perspectivas.

De acuerdo con estas consideraciones preliminares, hemos optado aquí por transitar por algunos de los planos en los que se despliega esa crítica con el fin de reconstruir algunos de sus momentos más

significativos. Los escritos de Adorno como teórico, su experiencia de la composición musical y sus conferencias como profesor de composición musical, aportan distintos materiales y permiten reproducir tanto los contenidos como la dinámica de esa crítica. Para ello hemos recurrido a fuentes primarias de información, ya que pensamos que la única vía rigurosa para una revisión de esta conexión es la de volver a la propia obra de T. W. Adorno y aplicar el propio adorniano a su obra, es decir, releer su obra desde una posición abierta y sin prejuicios, tal como él mismo reclamaba en su teoría, leerla desde la libertad y primando el objeto.

4. Estructura

Por lo que refiere a la presentación de los resultados de este trabajo, hemos considerado oportuno presentarlo estructurándolo en cuatro partes que muestran de alguna manera las fases por las que ha pasado la investigación. La primera parte tiene por objeto presentar la tesis Buck- Moors *Orígenes de la dialéctica negativa*² (1977) y poner de relieve sus aciertos e insuficiencias. Consideramos esta tesis fundamental, porque es la que establece la idea de que T. W. Adorno habría recurrido al “atonalismo musical”, en esa búsqueda de un modelo de experiencia estética para renovar la filosofía y que por eso mismo habría fracasado, igual que habría fracasado el atonalismo, al haber transformado su principio de anti-sistema en un sistema. La segunda parte, presenta una panorámica de la modernidad musical del siglo XX,

² BUCK - MORRS, Susan. *Orígenes de la dialéctica negativa* (1977).Ed siglo XX Barcelona 1981

con la intención de situar al lector en la problemática y establecer una distinción entre las nociones de “tonalidad”, “atonalidad”, “atonalidad libre” y dodecafonismo, una distinción fundamental para la comprensión de la construcción de la modernidad musical en Adorno.

En la tercera parte se presenta una reconstrucción de algunos de los momentos de la crítica de Adorno a la técnica de composición dodecfónica de A. Schönberg. Se analizan algunos textos fundamentales como por ejemplo: el artículo “*Zur Twölftontechnik*”³ T.W. Adorno (1929); Las Theodor W. Adorno *Kompositionen*⁴; la monografía *Philosophie der neuen Musik*⁵, Theodor W. Adorno (1941-1949); y la conferencia de Kranischtein “*Vers une music informell*”⁶ Theodor W. Adorno (1961). La crítica al dodecafonismo que muestran estos textos, plantean algunas cuestiones fundamentales:

Los textos aportan la evidencia de la existencia de una gran distancia crítica entre Adorno y el dodecafonismo. La distancia cuestiona, por un lado, la utilidad del paralelismo y por otro, la evidencia de que el programa estético de Adorno lejos de ser un programa frustrado, es, al contrario, un programa dinámico en permanente revisión y ampliación, que en la década de 1960, se extiende a otros ámbitos artísticos, quedando finalmente truncado por el fallecimiento del autor.

IV. Fuentes

³ ADORNO, Th. W. *Zur Twölftontechnik*. GS 18

⁴ ADORNO, Th. W. *Kompositionen*. Ed. Text+ Kritik. München 1980.

⁵ ADORNO, Th. W. *Philosophie der neuen Musik*, GS: 18. (en adelante citaremos por la edición en castellano de Akal. Madrid 2003

⁶ ADORNO, Th. W. *Vers une musique informell. Quasi una fantasia*. GS.16 (en adelante citaremos por la edición en castellano de Akal. Madrid 2006)

Para la reconstrucción de la crítica al dodecafonismo de Adorno, nos hemos centrado fundamentalmente en los textos sobre música porque pensamos que estos nos sitúan en el interior del pensamiento de Adorno. El texto “*Vers une music informelle*” de 1961 ha sido un texto fundamental para nuestro propósito, ya que Adorno establece en esta conferencia las bases de un programa estético para una nueva música que denominará “musica informal”. Una música totalmente desligada de los planteamientos del dodecafonismo y que va a significar una superación de su propia crítica.

Aunque las fuentes primarias muestran por si mismas la evolución de esa crítica y responden en gran parte a las preguntas que este trabajo ha querido plantear, se han utilizado algunas fuentes secundarias que han servido para dilucidar aspectos tanto de carácter previo como algunos surgidos a largo de la realización. Destacamos en primer lugar la monografía la biografía intelectual de Adorno, “*En tierra de nadie*”⁷ de Stefan Müller-Doohm (2003), que ha aportado una imagen dinámica del pensamiento del autor. Destacar también el artículo de Rolf Tiedemann⁸ (2001) “*Nur ein .Gast in der Tafelrunde. Adorno in Kranishtein und Darmstad 1956-1966*” que nos ha servido de introducción al texto “*Vers une musique informell*”.

⁷ MÜLLER DOOHM, Stefan. *En tierra de nadie*. Ed. Herder Barcelona 2003

⁸ TIEDEMANN, Rolf. *Nur ein Gast in der Tafelrunde. Adorno in Kranishtein und Darmstad 1956-1966*. Frankfurter Adorno Blätter VII. Edition Text+ Kritik. München 2001

I. LA MODERNIDAD MUSICAL, UN MODELO PARA LA FILOSOFIA

La relación filosofía - arte y en concreto la relación filosofía – música ha sido y es todavía en la actualidad una clave interpretativa central a la hora de abordar el pensamiento de Th. W. Adorno. Desde las primeras aproximaciones a la obra del autor en los años 70 la investigación ha conectado su filosofía muy estrechamente con la nueva música del siglo XX. Las referencias a su formación musical, a sus estudios de composición con A. Berg, su pertenencia al círculo de A. Schönberg, así como los procedimientos de organización sonora del método dodecafónico, han sido unos referentes constantes, constituyendo una vía de acceso tradicional a su filosofía. Esta conexión entre la filosofía y la nueva música del siglo XX, ha conducido a establecer un paralelismo fuerte entre los procedimientos de organización textual de Adorno y los procedimientos de composición de A. Schönberg que en algunos casos llegan a una absoluta identidad.

Sin embargo esta imagen convive, paradójicamente, con el rumor de las polémicas y la crítica al sistema de composición dodecafónico que el propio Adorno articuló en su labor de construcción de la modernidad musical y que quedó plasmada en sus escritos sobre música. Estos escritos sobre música, que han sido normalmente relegados a un segundo plano o considerados simplemente obra menor, ofrecen una imagen diferente de esa conexión entre su filosofía y la nueva música. A pesar de ello, la tradición investigadora ha configurado y mantenido una imagen que relaciona fuertemente a Th. W. Adorno con A. Schönberg, tendiendo a obviar de alguna forma ese rumor de su crítica, simplificando

la relación y estableciendo en definitiva la idea que el dodecafonismo habría sido un modelo en el cual Adorno se habría inspirado para el proyecto de renovación de la filosofía. Así “filosofía atonal” o “filosofía dodecafónica” una metáfora empleada por Martin Jay⁹ (1973), y que fue desarrollada ampliamente por Susan Buck-Morrs (1977) en su trabajo *El origen de la dialéctica negativa*, serían una buena muestra de ello.

1. El paradigma clásico: La tesis Buck-Morrs

La biografía intelectual sobre Adorno, realizada por Susan Buck-Morrs *El origen de la dialéctica negativa* (1977) establece una conexión fuerte entre filosofía-música que ha determinado la imagen que tenemos en la actualidad de Adorno. Se establece en ese trabajo un paralelismo entre la filosofía de Adorno y el dodecafonismo que se sustenta sobre dos ideas fundamentales: Por un lado, la idea de que el dodecafonismo de A. Schönberg funcionó en la obra de Adorno como el modelo o fuente de inspiración para su proyecto de transformación de la filosofía, y por otro, la idea de que el intento de transformación de la filosofía habría fracasado por haber adoptado ese modelo. Se estableció, por tanto, la idea de que la teoría crítica habría fracasado al degenerar ésta, al igual que el atonalismo musical había degenerado en el dodecafonismo, en una dialéctica estancada.

Para Buck –Morrs, en el contexto de la búsqueda de una modelo de experiencia cognoscitiva para liberar el discurso filosófico de los límites

⁹ JAY, Martin, *La imaginación dialéctica* (1973). Ed. Taurus 1974. pag. 128. Según este autor, “En su énfasis persistente sobre la no identidad y la contingencia, Adorno desarrolló una filosofía tan “atonal” como la música que había absorbido de Schönberg. Esta idea la tomó Jay de Georg Pitch en su artículo “Atonale Philosophie” (Merkur, XXIII, 10. octubre de 1969).

y las cadenas intrínsecas a su naturaleza conceptual, Adorno habría recurrido al atonalismo musical por ser un modelo que cumplía con las exigencias tanto estéticas como ideológicas de la modernidad. Al hacerlo, el discurso filosófico habría sucumbido bajo el mismo destino que el atonalismo, porque habría transformado su principio de anti-sistema en un sistema.

La tesis Buck-Morrs ha establecido un paradigma que bien podría denominarse el “paradigma del fracaso”, por ser una interpretación que no solamente parte, sin problematizarlo, del reconocimiento y aceptación del fracaso de la teoría crítica, sino que además lo conecta y lo paraleliza al fracaso del atonalismo. Así, y según esta interpretación, la proximidad ideológica y estética de Adorno con el atonalismo musical habría evolucionado hacia el dodecafonismo convirtiéndose éste en el modelo para una denominada “filosofía dodecafónica”

La música de la Escuela de Viena habría ofrecido a Adorno un ejemplo comparable al viraje realizado por Marx desde Hegel. Un tránsito de una dialéctica idealista a una dialéctica materialista. Si Marx traduce el espíritu en trabajo social, Schönberg habría realizado un tránsito similar en el campo de la música al reconocer el carácter histórico de sujeto y objeto. El material musical tendría un carácter histórico y la imagen tradicional del compositor o sujeto quedaría modificada al dejar de ser éste un “creador” para pasar a ser un investigador de las exigencias del propio material sonoro históricamente y socialmente constituido.

La música de la Segunda Escuela de Viena habría supuesto, a juicio de Buck-Morrs, una forma de composición que se distingue por un cambio radical en el modo de comportamiento del compositor con su material. Un cambio que significaría una posición correcta de la subjetividad (compositor) ante la objetividad (material sonoro). El resultado sería así una música que siendo autónoma, evoluciona rigurosamente según su propia ley formal, proponiendo soluciones a las contradicciones objetivas heredadas de la tradición. En la música de A. Schönberg la expresión subjetiva sería al mismo tiempo resolución de contradicciones materiales y objetivas que subsisten en la tradición de ese arte.

En este sentido y para decirlo de forma llana, la música de Schönberg, habría respondido a dos exigencias fundamentales: a la exigencia de una lógica de la descomposición que llevaría a una liberación y desnaturalización del material, y por otra a la exigencia de entender la composición como articulación del material basado el principio de variación permanente. En la nueva música, el material sonoro había sido liberado la tonalidad, entendida ésta aquí como forma ideológica sedimentada y naturalizada en la materia y la articulación del material era producto de una relación dialéctica entre sujeto y objeto. Para Adorno, el mérito de A. Schönberg habría consistido por una parte, en haberse hecho cargo de los problemas de la sociedad que había producido el material musical, y por otra, haber mostrado que las contradicciones sociales aparecían en ese material como problemas técnicos.

A juicio de Buck-Morrs, la nueva música se habría convertido, para Adorno, en un modelo de dialéctica materialista que se caracterizaba por mantener una posición correcta de la subjetividad ante la objetividad en el ámbito de la música.

Hechas estas consideraciones introductorias sobre la tesis Buck-Morrs pasamos ahora a examinar algunos de los momentos y detalles de la misma con el objetivo de mostrar sus aciertos e insuficiencias. Para ello intentaremos exponer los elementos principales que sustentan esa construcción. Así veremos como la relación filosofía – arte, esta mediada fundamentalmente por la noción transformación mimética. Una noción, ésta, que debe ser considerada central, ya que posibilita el paso hacia la relación filosofía – música. Una vez establecida esta relación a partir de esta noción, Buck-Morrs construye una convergencia fuerte entre la filosofía de Adorno y el dodecafonismo de Schönberg estableciendo un paralelismo absoluto entre ambos. Un paralelismo que en un primer momento tiende a mostrar las conexiones de procedimientos estéticos e ideológicos, para desembocar en un segundo momento, hacia una identidad quasi absoluta.

Origen de la dialéctica negativa, fue realizado en Frankfurt entre los años 1970 y 1973 en la época en que los documentos de la herencia de Adorno estaban siendo aún reunidos para la publicación de sus obras completas. El acceso al todavía inédito manuscrito de *La Actualidad de la filosofía*, conferencia inaugural de Adorno pronunciada el 7 de Mayo de 1931 en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Frankfurt, fue determinante para ese trabajo. En esa conferencia Adorno marcaba un

punto de inflexión en la manera de entender y hacer filosofía. Se constataba la imposibilidad para la filosofía de aferar la totalidad de lo real por medio del pensamiento y se establecían los puntos centrales para una transformación de la filosofía. Como apunta Albrecht Wellmer¹⁰, tanto Adorno como sus contemporáneos, Heidegger y Wittgenstein fueron de la opinión que la gran filosofía de la tradición europea se había orientado hacia un ideal equivocado: el ideal de un conocimiento sistemático, a construir sobre fundamentos firmes, y asegurado metódicamente. Adorno no fue el primero en reconocer que no es posible una ciencia filosófica pero su importancia radica en la manera en que la formuló, la fundamentó, y sacó consecuencias de ella.

“Quien hoy elija por oficio el trabajo filosófico, ha de renunciar desde el comienzo mismo a la ilusión con que antes arracaban los proyectos filosóficos: la de que sería posible aferrar la totalidad de lo real por la fuerza del pensamiento.”¹¹

La Actualidad de la filosofía planteaba así un problema decisivo: el problema de la supervivencia de la filosofía en un período de crisis de los grandes sistemas idealistas. Adorno la concibe explícitamente como una crítica sistemática de las grandes corrientes filosóficas. Una crítica que se nuclea alrededor de la distinción entre teoría tradicional y teoría crítica. La pretensión a la totalidad y el principio de identidad, dos nociones presentes en las ciencias particulares en su intento de constituir lo real, excluyen toda reflexión autocrítica realizada de sobre las determinaciones

¹⁰ WELLMER, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y la posmodernidad*. Ed. La Balsa de la Medusa. Madrid 1993, pag. 134

¹¹ ADORNO, Theodor. W. *Actualidad de la filosofía*. Ed. Paidós Barcelona 1991, pag. 73

socio-históricas de sus presupuestos conceptuales. A esta categorización a priori y sistemática de lo real, emanación de la pretensión idealista a la totalidad, Adorno opone la filosofía como interpretación materializada de la realidad.

“La filosofía no se distingue de la ciencia, como afirma todavía hoy una opinión trivial, en virtud de un mayor grado de generalidad, ni por lo abstracto de sus categorías ni por lo acabado del material. La diferencia, mucho más honda, radica en que las ciencias particulares aceptan sus hallazgos, en todo caso algo ulteriormente insoluble que descansa sobre sí mismo, en tanto la filosofía concibe ya el primer hallazgo con el que tropieza como una signo que está obligado a descifrar. Dicho de una forma más llana: el ideal de la ciencia es la investigación, el de la filosofía, la interpretación”¹²

Para Buck-Morris esta noción de interpretación, estaría presente como modelo ya en el análisis de W. Benjamín *El origen del Drama Barroco*¹³. Esta obra habría sido una gran influencia en la filosofía de Adorno. Por un lado supondría la introducción de una nueva terminología y por otro significaría la apertura hacia una estética del fragmento y del detalle que implicarían una oposición radical a la pretensión idealista de la totalidad. Adorno descubre así uno de los temas centrales de su filosofía y de su estética: la filosofía debe renunciar a la búsqueda del sentido y lo real queda condenado a permanecer enigmático.

¹² Ibid. pag 86

¹³ BENJAMIN, Walter, *El origen del drama Barroco*. Ed. Taurus. Madrid 1991

“La ruptura en el Ser mismo prohíbe toda justificación semiente de lo existente; ya pueden nuestras imágenes perceptivas ser figuras, que el mundo en que vivimos y que esta constituido de otro modo no lo es; el texto que la filosofía ha de leer es incompleto, contradictorio y fragmentario, y buena parte de él bien pudiera estar a merced de ciegos demonios”¹⁴

Si existe una manera de descifrar lo real específicamente filosófico y que la distingue de las ciencias es la interpretación y ésta consiste fundamentalmente en la formación de configuraciones y modelos de lo real entendidas como intentos de soluciones de enigmas. La tarea de la filosofía no es para Adorno investigar intenciones ocultas y preexistentes de la realidad, sino interpretar una realidad carente de intenciones mediante la construcción de figuras.

“La auténtica interpretación filosófica no acierta a dar con un sentido que se encontraría ya listo y persistiría tras la pregunta, sino que la ilumina repentinamente e instantáneamente, y al mismo tiempo la hace consumirse. Y así las soluciones de enigmas toman forma poniendo los elementos singulares y dispersos de la cuestión en diferentes órdenes, hasta que cuajen en una figura de la que salta la solución mientras se esfuma la pregunta”¹⁵

Como ha apuntado Vicente Gomez,¹⁶ la interpretación como tarea de la filosofía no supone un tras mundo que hubiese que ganar a través del análisis del mundo aparente. Sino que al contrario la realidad deviene

¹⁴ ADORNO, Theodor W. *Actualidad de la filosofía*. ob.cit., pag 89

¹⁵ Ibid. pag., 88

¹⁶ GOMEZ, Vicente. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Ed. Frónesis Catedra. Madrid 1998.

cifra, texto que tiene que ser leído y el momento activo del sujeto cognoscente deviene fundamental. El sujeto cognoscente debe construir llaves que abran la realidad, llaves a modo de alegorías o imágenes históricas, unas construcciones producto de la actividad creativa de la fantasía humana entendida aquí como instrumento de conocimiento.

La Conferencia de 1931 situaría, por tanto, a Adorno en un contexto caracterizado por la necesidad de superación de la limitación racionalista propia de la actividad conceptual. Esta redefinición de la actividad filosófica estaría a la base así del denominado giro estético o corrección de la filosofía por el arte en la que la teoría crítica habría entrado.

Marc Jiménez¹⁷, ha interpretado el giro estético como un proceso en el que la teoría crítica se reconoce como auto – crítica. Sabiendo que todo pensamiento es sistemático, mediación de los conceptos por el concepto, clasificación de lo real y aprehensión del objeto mediante un sistema categorial, la teoría crítica asume sus contradicciones y se reconoce como auto crítica. Pero al hacerlo se abre la puerta a una “teoría estética”, en tanto que tentativa de pensar fuera de las estructuras discursivas, conceptuales y lógicas. Una teoría, por tanto, que sin abandonar los conceptos y consciente de que no se puede pensar sin identificar, intentará converger al arte o a la experiencia estética con el fin de corregirse. Esta corrección de la filosofía por el arte que conduce a transformar la filosofía en una actividad de interpretación, se fundamentaría, para Buck Morss, en una noción central en el pensamiento

¹⁷ JIMENEZ, Marc. *Adorno et la Modernité* (1983). Ed. Klincksieck, Paris 1986

de Adorno como es la noción de conocimiento como “transformación mimética”.

Esta noción de mimesis vendria documentada ampliamente por Adorno en *Dialectica de la Ilustración* de 1947. Mímesis tendria su origen en la magia primitiva, en la imitación de la naturaleza por el chamán. Al desintegrarse la magia, la mímesis sobrevivió como un principio de representación artística. *Dialéctica de la Ilustración* interroga el devenir del arte y la cultura en general en la sociedad moderna. Este devenir puede entenderse sólo si se remonta a los orígenes de la civilización occidental, al momento donde se afirma, por primera vez, esta confianza absoluta en la razón. La exploración arqueológica de la razón tiene como objetivo el de aclarar uno de los grandes enigmas de la historia. ¿Cómo la razón, principio superior a partir y en nombre de la cual la Ilustración elaboró los más grandes idearios de la humanidad como por ejemplo los derechos de hombre, libertad, la justicia y la igualdad, puede invertirse en un instrumento de dominación capaz de someter tanto la naturaleza como al mismo hombre, es decir, ¿Como explicar la fría y pervertida racionalidad tecnológica?. La razón es entendida aquí por un lado, como principio supremo y por otro, como facultad de conocimiento y en los dos sentidos la razón es dialéctica, es decir por un lado la razón saca al hombre del oscurantismo y lo libera de la servidumbre, pero al mismo tiempo genera una consciencia tecnocrática al servicio de una clase dominante, siendo así capaz de destruirse ella misma. En *Dialéctica de la Ilustración* y a modo de diagnóstico, Adorno y Horkheimer ponen de manifiesto que en el proceso de civilización humana la autoconservación

conlleva un proceso de dominio de la naturaleza y que en ese proceso de dominio engendra una racionalidad instrumental caracterizada por la actividad o comportamiento discursivo y abstracto, que tendrá como consecuencia, entre otras, la de reducir la realidad a la identidad y cosificación. Esta arqueología de la razón tiene importantes consecuencias para la relación filosofía-arte, ya que entendido desde aquí, el arte es visto como una actividad pre-racional y el refugio de un comportamiento cognoscitivo caracterizado fundamentalmente por ser mimético¹⁸. La experiencia estética pasa así a ser un modo de conocimiento privilegiado respecto de otras, ya que es el lugar desde el cual es posible un acceso a lo no idéntico, un modo de experiencia que tiene la posibilidad de transgredir los límites de la lógica de la identidad impuestos por la razón abstracta y cosificadora. Sin embargo la lectura de Teoría estética, muestra que Adorno habla de la participación del arte en la dialéctica de la Ilustración. Esta participación significa que también el arte al igual que la razón habría tomado posición ante lo indiferenciado y caótico del mundo exterior, ante la pluralidad mítica.

“La imagen de lo bello como lo uno y lo diferenciado, surge con la emancipación respecto del miedo a la naturaleza abrumadora en tanto que un todo no diferenciado. Lo bello conserva el pavor a ella cerrándose frente a lo que existe inmediatamente, fundando un ámbito de lo intocable; las obras se vuelven bellas en virtud de su movimiento contra la mera existencia. El espíritu que forma estéticamente sólo dejó pasar de aquello en lo que se activaba lo que se le parecía, lo que

¹⁸ Se entiende aquí por mimesis un tipo de comportamiento no dominante ni violento del sujeto sobre el objeto.

*comprendía o tenía la esperanza de equipararse. Se trataba de un proceso de formaización; por eso, la belleza es algo formal*¹⁹

El arte, en su fase clasicista, estaría tomando parte en la racionalización del mundo, igual que la razón ilustrada. Es en este punto donde se produce una convergencia entre filosofía y arte. Tanto la filosofía como el arte convergen en tanto que son posiciones delante la objetividad. Así la autorreflexión de la filosofía en su voluntad de transformación radical y su consecuente rebelión contra los discursos omniabarcantes y la reflexión del arte moderno, con su respectiva rebelión contra el formalismo del arte clásico, convergen en el punto de la recuperación del momento de mimesis o comportamiento no dominante del sujeto frente al objeto. Esta convergencia significa, y siguiendo aquí la exposición de Vicente Gomez, que el modo de aproximación entre el arte y la filosofía ocurre por vías distintas, sin que el arte opere como modelo exterior al que la filosofía deba imitar²⁰.

Mimesis es una noción central que dentro de la propia obra de Adorno pasa por varios niveles de reflexión llegando a tener diferentes acepciones que interactúan entre ellas. Si en un primer nivel de reflexión mimesis aparece en la obra adorniana como desciframiento mediado o conceptual del carácter enigmático del arte, es decir como razón interpretativa, y en un segundo nivel de reflexión aparece como una

¹⁹ ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Ed. Akal. Madrid 2004, pag 75

²⁰ GOMEZ, Vicente, *El pensamiento estético de Adorno* op. cit. Este autor apunta que frente a las interpretaciones de la función lo estético como sustitución o ampliación, que consideran el arte como modelo exterior al que la filosofía debe imitar, dicha función debe interpretarse como una corrección desde la racionalidad misma y paralela a la corrección realizada en el ámbito del arte llevada a cabo por el arte moderno.

identificación con la catastrofe social que realiza el arte negativo y que la estética negativa debe dar cuenta, en un tercer nivel pasa a significar una razón que reflexiona sobre si misma.

Estas serian a grandes las acepciones de la noción de mimesis que en varios niveles de reflexión emergen en teoria estética de Adorno. Una razón o mimesis interpretativa de las nuevas realidades emergentes (mediación); una razón o mimesis negativa que da cuenta del arte negativo (identificación); y por último una razón o mímensis que reflexiona constantemente sobre si misma (síntesis).

Hechas estas consideraciones, vemos que en el contexto de la corrección de la filosofía por el arte, lo estético, el arte, no debe pensarse simplemente como un modelo a imitar, a modo de incorporación en la filosofía de modos de un proceder propiamente estético. Mimesis no es, por tanto, un concepto sustitutorio, compensatorio o ampliador y extraterritorial a la racionalidad. La transformación de a filosofía pasa por reconocer las limitaciones de la lógica conceptual tradicional y por la consciencia de buscar otras formas de conocimiento que posibiliten una reconciliación del sujeto con el objeto librandose así del formalismo del discurso ilustrado omniabarcante y totalizador. El arte radical moderno, rebelado contra el arte clásico y libre de formalismos, ofrece en este sentido un modelo de actividad mímica y ese modo de relación artística estaria a la base para el objetivo de Adorno de distanciarse de la lógica tradicional y transformar así la actividad filosofica en una actividad o conocimiento mimético.

Para Buck-Morrs esta noción de conocimiento mimético estaría ya presente en el Trauerspiel de W. Benjamín en el concepto de “transformación mimética” de la realidad. Benjamín habría establecido la distinción entre conocimiento, en el sentido de datos recolectados y conocimiento en el sentido de experiencia filosófica como actividad transformadora del sujeto a partir de una “fantasía exacta”.

“En términos marxistas, el conocimiento como posesión era una mercancía (el medio del lenguaje podría verse como el carro que lo transportaba al mercado, donde el intercambio de ideas era simplemente la transmisión de información). Pero la filosofía, según Benjamín, era revelación, la presentación de la verdad, y aquí el lenguaje no transportaba, sino transformaba los objetos de materia en palabras. En sí los objetos eran mudos. Necesitaban ser traídos al discurso por la exacta fantasía del sujeto que expresaba su lógica de la materia en una nueva modalidad”²¹

Esta noción teórica se habría traducido en una praxis caracterizada por la organización del discurso en dispositivos paratácticos que reúnen los fragmentos de un discurso en forma de constelaciones alrededor de un tema central con doble objetivo de: por una parte, oponer al modelo epistemológico dominante un modelo mimético que estructuraria dialécticamente la relación sujeto-objeto, y por otra, que evitara toda tentativa de reducir el discurso resultante a un tipo de esquematismo deductivo.

²¹ BUCK-MORRS, Susan, Origen de la dialctica negativa, ob. cit., pag 187

Como ha apuntado Marc Jiménez, la organización textual que encontramos en los análisis estéticos de Adorno remiten a un “paradigma musical”²² que se opondría al “paradigma lingüístico” o modelo dominante de racionalidad lingüística que pretende llegar a la coincidencia de la palabra con el objeto. Un “paradigma lingüístico” que desde el principio parte de presupuestos para derivar lógicamente y metódicamente sin errores, proposiciones internas y coherentes al sistema. Adorno concretiza su modelo de “mimesis conceptual” en una escritura paratáctica a modo de construcción de dispositivo musical, que se caracteriza por no tener proyecto de coherencia y estar inmerso en la temporalidad del material. El dispositivo paratáctico reconoce así el carácter temporal e histórico del contenido de verdad, ya que opta por una síntesis no conceptual del material como si de una composición musical se tratase.

La noción de “mimesis conceptual” sería así central porque media, entre el plano filosófico y el plano artístico. Si *Dialéctica de la Ilustración* puede verse dentro del conjunto de la obra de Adorno como un diagnóstico que remarcaba la necesidad de encontrar una alternativa a esa lógica de la identidad, *Dialéctica Negativa* muestra como esa alternativa o “mimesis conceptual” puede llevarse a cabo, siendo *Teoría estética* una aplicación de esa “mimesis conceptual” a la construcción estética. No se deben contemplar, por tanto, los trabajos estéticos como

²² JIMENEZ, Marc, *Adorno et la Modernité*, ob. cit., pag.225

trabajos al margen de los trabajos filosóficos o sociológicos, o sinó como una síntesis teórica del conjunto de la obra de Adorno²³.

La tesis Buck-Morrs parte, por tanto, del contexto de la *Actualidad de la filosofía* para desde ahí, y sirviéndose del concepto de conocimiento como “transformación mimética” (interpretado desde el Trauerspiel de W. Benjamín y Dialectica de la Ilustración), entrar en la noción de “mímesis conceptual”. A partir de ahí y estableciendo un paralelo entre lenguaje y música, establece un paralelismo fuerte entre esa “mímesis conceptual” de Adorno y la el método de composición musical de A. Schönberg.

Hemos expuesto hasta aquí los puntos de partida desde los cuales Buck-Morrs desarrolla su tesis del paralelismo entre Adorno y el dodecafonismo. Así, el programa de Adorno de superar la limitación racionalista y mantenerse en el concepto, convierte el arte, por su capacidad mimética en un modelo para la filosofía. Un modelo para una “mimesis conceptual”, en la que y al igual que en la mímesis artística, el sujeto se adapta o acomoda sin violencia al objeto. Un comportamiento por el cual sujeto-objeto estarían interrelacionadas sin que ninguno de los polos predomine sobre el otro.

Para Buck-Morrs, la búsqueda de un modelo de experiencia estética para la filosofía, explicaría el interés de Adorno por el dodecafonismo. Pero la adopción de ese modelo habría venido motivado por la necesidad de encontrar una alternativa al modelo de experiencia estética del surrealismo propuesto por W. Benjamín. En el *Libro de los*

²³ CABOT, Mateu, *La posibilidad del arte como lugar de reflexión. La ubicación de la experiencia estética en la filosofía de Adorno*. Taula: Quaderns de pensament. Ed. Universitat de les Illes Balears UIB, n° 23-24, 1995 pags. 67-84

*Pasajes*²⁴, un estudio sobre la ciudad de París del siglo XIX, W. Benjamín habría puesto a prueba la técnica artística del surrealismo. El arte surrealista retrataba los objetos cotidianos en su forma material existente y los transformaba al presentarlos en un collage de extremos remotos y antitéticos. Se lograba así una verdad o iluminación profana, mediante la yuxtaposición de realidades distantes. Este era método del montaje desarrollado en los nuevos medios de filmación en el que se utilizaban marcos únicos como unidad de básica de construcción. El montaje fílmico permitía la rápida sucesión de imágenes aparentemente desconectadas, y su lógica interna era diferente a la lógica conceptual lineal, de los medios impresos tradicionales. La experiencia urbana se componía de shocks, de fragmentos de collage que bombardeaban los sentidos y esta manera de aparecer correspondía al modo en que los objetos materiales transitorios, los más pequeños y aparentemente insignificantes fragmentos de la experiencia humana aparecían en el *Libro de los Pasajes*. Benjamín utilizó el material sueños y al igual que C. Baudelaire experimentó con las drogas transformadores de la consciencia, básicamente el haschisch. La embriaguez de la droga aflojaba las cosas y las sacaba de su mundo habitual instalándolas en un mundo nuevo o esfera de significado.

Sin embargo para Adorno el modelo de experiencia estética surrealista aparecería insuficiente y presentaría una crítica a ese modelo, una crítica encaminada a mostrar principalmente la insuficiencia dialéctica

²⁴ BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. (1982) Ed. Akal. Madrid. 2005

entre sujeto – objeto. En su ensayo *Retrospectiva sobre el surrealismo*²⁵ Adorno presenta una crítica a las imágenes surrealistas.

*“Las formaciones surrealistas no pasan de tener analogía con el sueño, por el hecho de que ponen fuera de juego la lógica habitual y las reglas de la existencia empírica; pero en cambio siguen respetando las cosas aisladas separadas violentamente unas de otras, siguen respetando todos sus contenidos, y hasta acercan el humano a la figura cósmica. El contenido es desmenuzado y reagrupado pero no disuelto”*²⁶

Como apunta Antonio Aguilera²⁷, debajo de esta crítica de Adorno al surrealismo, subyace una revisión del concepto de “composición”. Adorno habría cuestionado el concepto de composición para reivindicar el concepto de “construcción”, como reducción de los materiales y de los elementos a una unidad superior. En este sentido estaría aquí en juego la oposición entre un modelo de “experiencia estética musical” basado en la construcción frente a un “modelo de experiencia estética icónico” basado en la composición imágenes o montage cinematográfico.

Para Buck-Morrs, el proyecto de reforma de la filosofía anunciado en *La Actualidad de la filosofía*, habría llevado a la búsqueda de un modelo epistemológico en el ámbito del arte, por la capacidad mimética de este último. Una vez descartado el modelo mimético surrealista Adorno habría entrado en un “paradigma musical”, siendo la nueva música de A.

²⁵ ADORNO, T.W. *Retrospectiva sobre el Surrealismo. Notas sobre literatura* I. Ed. Ariel. Barcelona 1962. pag 109

²⁶ Ibid, pag 110

²⁷ AGUILERA, Antonio. *La lógica de la descomposición. Introducción a Actualidad de la filosofía*. Ed. Paidós Barcelona 199

Schönberg y en concreto el dodecafonismo el modelo para ese paradigma.

1.1 El dodecafonismo, modelo para la filosofía

En 1934 Adorno publica un ensayo sobre A. Schönberg bajo el título “*Der dialectische Komponist*”²⁸. Para Buck-Morrs, este es un artículo central, ya que Adorno describía el método dodecafónico con los mismos términos que había utilizado para definir su propio proyecto de transformación de la filosofía. Presentaba el dodecafonismo como una contrapartida a los esfuerzos de Benjamín para trabajar con el surrealismo como modelo para la filosofía. En ese artículo, Adorno tenía interés en resaltar que Schönberg era un auténtico mediador activo en un proceso dialéctico entre el artista y el material. La novedad era que la lógica de la construcción técnica de la música funcionaba como el riguroso lugar de las decisiones en relación a los contenidos musicales.

Para Adorno, el contenido de una obra musical, no sería solamente la expresión de emociones y experiencias individuales. Éstas, al contrario no devienen verdaderamente artísticas sino participan de lo universal gracias a su especificación formal. Así la subjetividad del creador encuentra sus límites dentro de la objetividad del material y los procedimientos técnicos predeterminados y condicionados por la sociedad. La música reflejaría, siempre según Adorno, el estado objetivo del material y de las formas. Éstas estarían socialmente mediatizadas y el sujeto compositor no sería un sujeto individual, sino por el contrario un

²⁸ ADORNO, T.W. *Der Dialektische Komponist*. Publicado por primera vez en *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag* (Viena, 13 de septiembre 1934) *Impromptus*. Musikalische Schriften IV GS 17 s. 198

sujeto colectivo. Toda música, incluso la más individualizada, poseería un contenido colectivo.

Para Buck-Morrs, Adorno vería en el dodecafonismo un modelo en el que la composición musical habría funcionado como el riguroso lugar de las decisiones en relación a las contradicciones irresueltas entre la libertad subjetiva del compositor y las demandas objetivas del material, es decir entre sujeto - objeto. Este procedimiento se expresaría en el concepto de “fantasía exacta” y éste sería un concepto fundamental ya que se contrapone al concepto de “fantasía anárquica” o arbitraria propio del modelo del surrealismo. Siguiendo a Buck-Morrs, la crítica al modelo del surrealismo coincidiría en el tiempo también con la crítica a Husserl, en la que se ponía de manifiesto la inmediatez de los objetos en tanto dados, la pasividad del sujeto, la arbitrariedad del sujeto, y la relación esencialmente estática, no dialéctica entre sujeto y objeto.

“Parece claro que la revolución musical de Schönberg fue fuente de inspiración para los propios esfuerzos de Adorno en el ámbito de la filosofía, y el modelo para su importante obra sobre Husserl en la década de 1930. Porque la demolición de la tonalidad, la forma decadente de la música burguesa, así el estudio sobre Husserl intentó demoler al idealismo, la forma decadente de la filosofía”.²⁹

A partir de “*Der Dialéktische Komponist*” y desde su interpretación del mismo, Buck-Morrs pasa a establecer un paralelismo fuerte entre Adorno y el dodecafonismo de Schönberg. Siguiendo con esa tesis, Adorno habría

²⁹ BUCKC-MORRS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa*. ob. cit., pag 48

ido más allá de la metáfora al transponer el método de dodecafónico al terreno de la filosofía. Existiría un paralelo estético e ideológico entre ambos autores. El paralelo entre el abandono de los primeros principios filosóficos y el abandono de Schönberg de la tonalidad; el paralelo entre su aversión hacia las totalidades armoniosas de Adorno y la utilización por parte de Schönberg de la disonancia y la irregularidad rítmica. La liberación de los doce sonidos de la dominación del tono dominante y la liberación de los ciudadanos iguales aunque no idénticos en la sociedad sin clases, son muestras de ello.

Pero Buck-Morrs, va más allá de estas conexiones estético-ideológicas estableciendo también un paralelismo estructural al nivel de la articulación lógica del material. El desarrollo de las ideas musicales sería estructuralmente análogo al desarrollo de las ideas filosóficas. Un fragmento del ensayo "*Die Idee der Naturgeschichte*"³⁰ de 1932 sirve de ejemplo a la autora para sostener que la analogía es casi absoluta. Con este ejemplo quiere probar que el discurso de Adorno se construía a partir de todas las permutaciones posibles de los polos opuestos, mostrando la identidad de las contradicciones y la contradicción de las identidades. Adorno habría desarrollado así las ideas filosóficas del mismo modo como habría desarrollado Schönberg sus ideas musicales. El interés de Adorno por el dodecafónismo, respondería a la consciencia de que la filosofía sólo puede operar con conceptos y que éstos son términos que se pueden organizar de otra manera que con la lógica tradicional o con las formas tradicionales de exposición.

³⁰ ADORNO, T.W. *Actualidad de la Filosofía*, ob. cit., pag. 33

“No forzaríamos demasiado la analogía si argumentáramos que la estructura de este ensayo guardaba una clara correspondencia con las reglas de la composición dodecafónica, por ejemplo: 1) la afirmación de la hilera tonal: “toda historia es natural” (y por tanto transitoria); 2) retrógrado, o reversión de la hilera: “toda naturaleza es histórica” (y por tanto socialmente producida); 3) inversión de la hilera: “la historia real no es histórica” (sino pura reproducción de la segunda naturaleza); 4) inversión retrógrada: “la segunda naturaleza es no natural” (porque reniega de la transitoriedad histórica de la naturaleza) “³¹

1.2 El dodecafonismo y el fracaso de la teoría crítica

Para Buck –Morrs, este paralelismo, sin embargo, no solamente explicaría los procedimientos constructivos de Adorno y la absoluta convergencia de Adorno con el dodecafonismo, sinó también explicaría el fracaso del proyecto de transformación de la filosofía, es decir, daría cuenta de la transformación o regresión de la teoría crítica a una dialéctica estancada. Cuando el “atonalismo libre” evolucionó hacia el formalismo del “dodecafónico”, la dinámica de la nueva música quedó paralizada. Los principios del sistema dodecafónico en los cuales se sostenía el principio dinámico de variación tendía paradójicamente hacia una estática, recayendo en una estructura cerrada. Para Buck-Morrs, y de forma análoga, la dialéctica negativa se habría paralizado y habría llevado la teoría crítica a un punto muerto.

³¹ BUCK- MORRS, Susan, *Origen de la dialectica negativa*, ob. cit., pag. 266

“La verdadera cuestión consiste en preguntarse si el intento de Adorno de revolucionar la filosofía, conscientemente modelado a partir de Schönberg, sucumbió en realidad bajo el mismo destino, es decir si su principio de antisistema se transformó también en un sistema.”³²

Esta interpretación del fracaso de la teoría crítica conectada al dodecafonismo, aparecería más tarde también en la monografía de Martin Jai Adorno (1984). El Autor mantiene la misma idea del paralelismo y fracaso sin modificación alguna, una idea que parece haberse transmitido sin cuestionamiento hasta instalarse definitivamente en el sentido común actual de los adornianos.

“Si como Adorno pretendía, la música atonal de Schönberg engendró involuntariamente el nuevo sistema de la dodecafonía, ¿podría decirse lo mismo de la filosofía atonal de Adorno? ¿Dejaron sus variaciones de producirse, convirtiéndose en lo que él observara en Benjamín, en una “dialéctica estancada?”³³

³² Ibid., pag 364

³³ JAY, Martin. *Adorno*. Ed. Siglo XXI. Madrid. 1988, pag. 153

2. Consideraciones críticas a la tesis Buck-Morrs

Una vez presentados los rasgos principales de la tesis Buck-Morrs es necesario considerar algunas cuestiones. Esta tesis, referente y punto de partida de muchas investigaciones, es sin embargo insuficiente y las razones son varias: Consideramos que Buck-Morrs acepta a priori y sin problematizarla la idea de fracaso del proyecto de reforma de la filosofía. Esta idea tiene como consecuencia, entre otras, la de condicionar y dirigir la biografía intelectual transformándola en una justificación o fundamentación de ese fracaso. Pensamos que la autora incurre en el error interpretativo de considerar el método de composición dodecafónico como modelo, en el sentido de modelo exterior a la filosofía, cuando la lectura de la de *Teoría estética* de Adorno muestra que la corrección de la filosofía transcurre paralela a la corrección del arte clásico. Este error interpretativo conduce a forzar el procedimiento de organización textual de Adorno para encajarlo en los procedimientos de organización musical propios del método dodecafónico.

El resultado es una tesis que postula un paralelismo que obvia, por un lado, la crítica del propio Adorno al dodecafonismo, y por otro, el impacto que podría tener esa crítica sobre su la forma de organización textual de su discurso. Pensamos que no tiene en cuenta el programa estético “*Vers une musique informelle*” proyectado por Adorno en la década de 1960. Finalmente cabe decir que Buck-Morrs incurre en el error de proyectar sobre la obra de Adorno la crítica del propio Adorno al dodecafonismo. Este paradigma es por tanto insuficiente porque deja fuera aspectos del programa adorniano y pertenece a una visión muy

influida por la necesidad de fundamentar el fracaso postulado por la crítica de la Izquierda política alemana de la década de los años 1970³⁴. Sin embargo y a pesar de sus deficiencias, debemos a la tesis Buck-Morrs haber aportado un primer modelo explicativo de la relación filosofía-música en la obra de Adorno.

Una vez expuestos a grandes rasgos algunas de las consideraciones críticas a la tesis Buck-Morrs pasamos ahora a la crítica del que para nosotros sería el núcleo de la tesis Buck-Morrs.

La relación filosofía - música en Adorno ha sido desde entonces un campo de investigación que todavía actualmente sigue abierto y en este sentido podríamos decir que se han consolidado dos tendencias de investigación que responderían a intereses bien distintos. Por un lado, una línea de enfoque filosófico que tiene como objetivo el estudio de ese paralelismo y la fundamentación del mismo, y por otro, una línea de enfoque musicológico, que responde a intereses distintos tales como minimizar la crítica de Adorno al dodecafonismo, intentando poner al descubierto las posibles contradicciones del autor, con la intención de destruirla salvaguardando de este modo la figura del compositor A. Schönberg.

En la primera, y por ser paradigmático de la misma, situamos el trabajo de David Armendariz³⁵ (2003) *Un modelo para la filosofía desde la música*. Un importante trabajo de revisión, que tiene como objetivo

³⁴ A principios de los años 70, la ortodoxia marxista alemana hace balance crítico, teórico y metodológico de los trabajos de la Escuela de Frankfurt. Denuncia con virulencia hasta llegar a veces a la caricatura la actitud de negación radical de la Teoría crítica en relación a la realidad existente así como la ausencia de perspectivas para una transformación estructural de la sociedad industrializada avanzada o para una renovación eventual del rol revolucionario de las masas.

³⁵ ARMENDARIZ, David. *Un modelo para la filosofía desde la música*. Ed Eunsá. Navarra 2003

esclarecer las analogías y correspondencias entre Adorno y el dodecafonismo de A. Schönberg. En la segunda tendencia situaríamos el trabajo de Martin Hufner³⁶ (1996) *Adorno und die Zwölftontechnik*. Es un enfoque que responde al interés de desenmascarar a Adorno como crítico del dodecafonismo y recuperar la figura del compositor A. Schönberg. Hufner investiga la utilización del dodecafonismo por parte de Adorno en sus composiciones musicales y las sincroniza cronológicamente a la crítica al mismo. Intenta detectar las posibles contradicciones entre la crítica y la utilización del dodecafonismo en sus obras. Hufner defiende la tesis de que el dodecafonismo fue siempre un tema central para Adorno a pesar de haber desarrollado una crítica al mismo. Pensamos que este enfoque es incorrecto ya que supone una descontextualización tanto de la crítica adorniana, despojándola de sus elementos tanto filosóficos como sociológicos. Cabe decir aquí que estos trabajos aportan una importante información sobre el contacto de Adorno con el dodecafonismo, pero a nuestro juicio no valoran consecuentemente la crítica adorniana al mismo y colaborando de este modo a perpetuar esa imagen de fracaso establecido por la tesis Buck-Morrs.

Pensamos que esta situación debe superarse, las investigaciones recientes han empezado a rectificar esa imagen y plantearle serios problemas para seguir manteniéndola. Si la tradición investigadora generaba una idea de un programa frustrado, en la actualidad existe una tendencia a disolver esa imagen. El estudio de la obra de Adorno ha experimentado en estos últimos años un cambio de enfoque que ha

³⁶ HUFNER, Martin. *Adorno und die Zwölftontechnik*. Con Brio Verlag. Regensburg 1996

permitido abrir nuevas vías de comprensión de su obra. Existe una tendencia a replantear y revisar el autor, poniendo de relieve la importancia del aspecto dinámico de su pensamiento. Estas revisiones han contribuido, por un lado, a despetrificarlo y desencasillarlo, y por otro a poner de manifiesto la necesidad de revisar algunos de los presupuestos tradicionalmente establecidos. En este sentido, la publicación de la biografía intelectual sobre Adorno de Stefan Müller-Dohm, *En Tierra de nadie* (2002), está abriendo un nuevas posibilidades interpretativas que han empezado a cuestionar ese presupuesto, rectificando de alguna manera esa imagen acabada y estática de Adorno. La biografía de Müller Dohm es más concreta y humana, poniendo en primer plano detalles que en la biografía clásica quedan en la sombra o no son valorados de forma adecuada. Contribuye a generar en la actualidad un cambio de enfoque. Si la tradición investigadora articulaba un programa estético estrechamente conectado a la modernidad musical y limitado a ésta. Las revisiones actuales reinsertan de alguna manera el programa en la complejidad y el movimiento de la modernidad artística. Esa reinserción supone entender el programa estético de Adorno no como un programa cerrado y acabado, sino al contrario, un programa en constante evolución y diálogo con las artes de su tiempo. Actualmente han aparecido nuevas líneas de investigación³⁷ que proponen una ampliación del mismo relacionándolo con otros desarrollos artísticos hasta

³⁷ NOTARIO, Antonio. *La visualización de lo sonoro*. Ed. Universidad de Salamanca 2002. Este autor pone de manifiesto la importancia de la experiencia musical de Adorno para la interpretación de su teoría estética.

la actualidad ignorados por la investigación tradicional, como por ejemplo el programa para una estética del cine³⁸ o para una nueva música.

Una vez puesto de manifiesto los aciertos e insuficiencias de la tesis Buck-Morrs, pasamos a reconstruir los rasgos principales de la crítica de Adorno al dodecafonismo. Esta reconstrucción tiene por objetivo aportar los datos suficientes para plantear una rectificación de la imagen establecida por esa tesis, reabriendo así el programa adorniano a la complejidad a la cual pertenece.

Intentamos probar que si bien puede hablarse de un interés por el “dodecafonismo”, éste se produce en el contexto de fundamentación de la modernidad musical por parte del autor, pero que no cabe afirmar una influencia del mismo como para hablar de un “modelo” para la tarea de transformación de la filosofía. La crítica de Adorno al dodecafonismo que encontramos en su actividad de construcción de la modernidad musical, muestra una gran distancia respecto del mismo. La crítica evoluciona hacia una negación y denuncia de las consecuencias de ese método, siendo sustituida finalmente por la propuesta de un programa estético para una “música informal” alternativo, que a nuestro juicio podría convertirse en una alternativa interpretativa a la tesis tradicional.

Sin embargo, y antes de proceder a la reconstrucción de esa crítica, que nos llevara a transitar por algunos de sus momentos más significativos, consideramos pertinente presentar primero una aproximación a la nueva música del siglo XX. Esta aproximación tiene por objetivos, entre otros, familiarizar al lector con la música de principios

³⁸ MAISO, Jordi. *Revisión de la modernidad estética en Theodor W. Adorno*. Ed. Universidad de Salamanca 2005

del siglo XX, y establecer la distinción fundamental entre “tonalidad”, “atonalidad”, “atonalidad libre” y “dodecafonismo”, nociones centrales para una mejor comprensión de la construcción estética de la modernidad musical de Adorno.

Esta aproximación es presentada aquí en varias fases. La primera fase que hemos denominado “de la tonalidad a la atonalidad” tiene por objetivo familiarizar al lector con el concepto de paradigma de la “composición tonal”. La tonalidad debe entenderse como una concepción histórica del material musical y unas reglas de articulación del mismo al servicio de una expresión artística. La segunda fase que lleva por título “entre la tonalidad y la atonalidad” tiene por objetivo situarnos en la fase en que la tonalidad empieza a ser problematizada desde la propia composición. Se abre un debate sobre la naturalidad o historicidad del material tonal, teniendo como consecuencias la apertura de la música a otros sistemas organizativos del material, así como a otros posibles procedimientos de organización y articulación del mismo. La tercera, y última fase de esta aproximación a la modernidad del siglo XX, titulada “de la “atonalidad libre” al dodecafonismo”, intenta mostrar como el “atonalismo libre” se transforma hacia un formalismo estricto con la aparición del método dodecafónico de A. Schönberg.

II. LA MODERNIDAD MUSICAL DEL SIGLO XX

El concepto de modernidad musical designa un periodo de la historia de la música que situamos en el principio del siglo XX y en el que el arte musical presenta unos cambios que suponen una ruptura con el paradigma de la “composición tonal” de la tradición occidental. Tanto el material sonoro como los criterios de organización artística del mismo, sufren una serie de cambios estructurales que van a tener una gran trascendencia para el posterior desarrollo del arte musical en occidente. Caracterizan esta modernidad musical, por un lado, la disolución y abandono del sistema tonal (sistema de referencia para la composición musical que tiene sus orígenes en el Renacimiento y que se consolida en el clasicismo del siglo XVIII), y por otro, la emergencia de variadas y nuevas propuestas de organización artística del sonido.

Cabe advertir aquí, que si entrar en ese periodo de la historia de la música no es una tarea obvia para los especialistas en música, menos lo es para el lector de filosofía, ya que introducirse en este periodo de la historia de la música significa intentar dar pasos sobre un terreno en disolución, resbaladizo y permanente fragmentación. No estamos delante de un cambio estilístico, sino delante de un derrumbamiento de toda una forma de comprender y hacer música, un derrumbamiento enmarcado en la ruptura generalizada por parte de las artes y el pensamiento con la tradición cultural de occidente. Hablar de modernidad musical, por tanto, no es hablar de una manera nueva ni unificada de entender el arte musical, sino muy al contrario, es hablar de un panorama de obras emergentes que al presentar nuevos problemas y soluciones no se dejan

encerrar fácilmente en las categorías estéticas tradicionales. Introducirse en la modernidad musical es querer situarse, empleando una metáfora, en una brecha que todavía hoy es objeto de múltiples investigaciones.

Sin embargo, y respetando la complejidad, optamos por presentar una breve aproximación a la problemática musical que la caracteriza, con el propósito de situar al lector no especializado y poner a su disposición un instrumental mínimo y necesario para la lectura de este trabajo.

Antes de pasar a esta presentación, es necesario clarificar algunos aspectos que afectan primero a la delimitación del concepto de modernidad musical y segundo a la vía de entrada a dicha modernidad musical. Contra la idea estereotipada que refiere la modernidad musical al periodo que va de 1900 a 1940, vamos a restringir el concepto y referirnos aquí a la modernidad musical únicamente como al periodo comprendido aproximadamente entre la aparición de *La Mer* (1903) del compositor C. Debussy y el estreno de *Le Sacre du Printemps* de I. Stravinsky (1912), es decir, al periodo de tiempo cronológico que transcurre aproximadamente desde 1900 a 1914³⁹. Esta delimitación es importante y obedece a la necesidad de establecer una línea de demarcación entre el periodo donde se encuentra el núcleo de la modernidad musical y el periodo donde encontramos los desarrollos de la misma. Así el núcleo de la modernidad musical (1900-1914) se identifica con la tendencia la disolución y fragmentación consecuencia del abandono del denominado paradigma de la “composición tonal” o las reglas clásicas de la organización sonora. El periodo posterior, es decir, el periodo de entre

³⁹ DE LEEUW, Ton. *Die Sprache der Musik im 20. Jahrhundert*. Ed. F. Geistesleben. Stuttgart 1995. Seguimos aquí el planteamiento de este autor.

guerras, se identifica con las consecuencias de este abandono, siendo su característica dominante una tendencia al cuestionamiento e intento de reorganización de la tendencia anterior.

Una vez establecida esa distinción, es necesario establecer la vía de entrada a la modernidad musical. De las distintas perspectivas que pueden adoptarse, es decir, la del intérprete, la del musicólogo, hemos adoptado aquí la perspectiva del compositor, ya que es la que mejor responde a las exigencias de este trabajo. Por un lado, es la que más nos acerca a la problemática de la modernidad musical y, por otro, es la que mejor nos aproxima a la perspectiva del propio Adorno, no ya como teórico sino como compositor. Adoptar esa perspectiva significa, por tanto, abordar la modernidad musical desde los principios de la composición musical, es decir, desde la problemática del material sonoro y la organización de la materia sonora en un discurso con finalidades artísticas.

Trois Esquisses Symphoniques
(Three Symphonic Sketches)

CLAUDE DEBUSSY
(1862-1918)

2 GRANDES FLÛTES

1 PETITE FLÛTE

2 HAUTBOIS

1 COR ANGLAIS

2 CLARINETTES en LA

3 BASSONS

1^{er} et 2^e CORs chromatiques en FA

3^e et 4^e CORs chromatiques en FA

3 TROMPETTES chromatiques en FA

1^{er} et 2^e TROMBONES

3^e TROMBONE TUBA

3 TIMBALES

CYMBALES

TAM-TAM

1^{re} HARPE

2^{de} HARPE

Très lent (116 = ♩)

Sourdines

VIOLONS

Sourdines

ALTOS

Sourdines

Div.

pp

VIOLONCELLES

Div.

pizz.

pp

CONTRABASSES

arco

pp

1. De la “composición tonal” a la “composición atonal”

La historia de la teoría y la práctica de la composición musical occidental suele ser dividida en tres etapas⁴⁰. La primera corresponde al denominado paradigma de la “composición modal” desde el cual se explica la música de principios de la era cristiana, la polifonía medieval del siglo IX y parte de la música religiosa compuesta hasta aproximadamente mediados del siglo XVIII. La segunda corresponde al denominado paradigma de “composición tonal” que emerge como consecuencia de la crisis del paradigma de la “composición modal” y desde el cual se explica la música del Renacimiento, el Barroco del XVII, el Clasicismo del XVIII, y el Romanticismo del siglo XIX. La tercera etapa corresponde al periodo de ruptura y fragmentación de este último paradigma que ha dado lugar a nuevas propuestas dentro de las cuales estamos todavía inmersos en el siglo XXI.

Presentamos aquí una breve descripción de estos paradigmas para dar paso a continuación a una panorámica de la modernidad musical.

Con el paradigma de la “composición modal” nos referimos al sistema de organización y la práctica del discurso sonoro propio de los cantos elaborados en el contexto de la liturgia de la Iglesia cristiana (los salmos, la letanía, las antífonas sencillas o festivas adornadas, misas, etc). Es un discurso fundamentalmente vocal donde la música sólo tiene la función de acompañamiento y en el que tanto los textos como el material sonoro disponible son prescritos y controlados por la tradición eclesiástica. Una tradición cuyos orígenes se pierden en la antigüedad

⁴⁰ KÜHN, Clemens. *Historia de la composición musical*. Ed. Idea Books.Barcelona 2003. Seguimos aquí la división que establece este autor.

griega y que consta de un material sonoro constituido por ocho “modos” o escalas de notas y una compilación de textos producto de las reestructuraciones y sistematizaciones llevadas a cabo por la Iglesia con la finalidad de unificar sus diferentes tradiciones litúrgicas.

En este primer estadio del paradigma modal componer significa “elegir” y “aplicar” a los textos alguno de los diferentes modos. El resultado es un discurso monódico⁴¹, es decir de una sola voz cantada por un solista o a capella, sin superposición vertical de notas, implicando, por tanto, la ausencia de cualquier posibilidad de tensión, gravitación o polaridad entre las notas. Este tipo de práctica musical abarca desde los principios de la era cristiana hasta aproximadamente el siglo IX donde tienen lugar las primeras prácticas polifónicas en las cuales van apareciendo las primeras combinaciones de intervalos verticales como por ejemplo las consonancias de cuarta, quintas y octavas en movimiento paralelo.

En un tratado anónimo del siglo IX “*Música Enchiriadis*” se sistematizan minuciosamente las nuevas prácticas que tienen por reto poner en relación el movimiento de las voces entre sí. Este tipo de práctica recibe el nombre de “diaphonia” u “organum”. La voz principal (vox principalis) corresponde a la melodía gregoriana tradicional. A esta voz principal se la añade otra voz llamada “vox organalis”.

Posteriormente en el siglo XI esta vox organalis se separa de la vox principalis estableciendo un contrapunto mas libre y sólo en el siglo XII

⁴¹ Ejemplo de este tipo de discurso sonoro es el canto gregoriano que se conserva actualmente y que pasa por ser la más antigua música occidental.

empieza esta “vox organalis” a moverse más libremente en forma de animados melismas sobre las notas prolongadas de la “vox principalis”.

En el siglo XIV un tratado del compositor francés Philip de Vitry titulado “*ars nova*” (hacia 1320) se ocupa de las novedades en la notación y la organización rítmica. Estas cuestiones de notación apuntan hacia una nueva forma de componer que de forma paulatina intenta la combinación de cada vez más voces y textos simultáneamente. Esta tendencia se incrementa hasta consolidar la compleja polifonía contrapuntística que sólo a principios de siglo XV (hacia 1430) entra en crisis.

En el “*Liber de arte contrapuncti* (1477) el teórico de la música Johannes Tinctoris (h. 1435-1511) expresa un violento rechazo de este tipo de práctica contrapuntística que considera antigua y tomando partido por las nuevas formas de componer de compositores tales como G. Dufay (h.1400-1475) u J. Ockeghem (h.1425-1496) presentados como ejemplo de una música cantable y libre de complejos contrapuntos. Una música suave definida por la sensualidad de sus acordes. Ejemplo de esta forma de componer son las “chansons” de Gilles Binchois (h.1400-1460), una música profana con melodía sencilla, ritmo animado, claramente estructuradas en grupos de compases y armonía.

Esta práctica que lleva a una incorporación de nuevos intervalos y la utilización de la cadencia, tiene como consecuencia la aparición de superposiciones verticales de sonidos formando acordes y establecimiento tensiones gravitacionales entre los mismos. Esta práctica conduce hacia una jerarquización de los antiguos modos característicos de la música modal.

La polifonía del siglo XV muestra, por tanto, los primeros indicios de cambio y crisis del paradigma de la “composición modal” y una apertura y evolución hacia un nuevo paradigma denominado paradigma de la “composición tonal”. Esta transformación de la polifonía llega a ser radical hacia 1600 marcando un punto de inflexión y el nacimiento de todos los géneros modernos (ópera, canción solista, cantata, sonata, concierto, etc).

A una polifonía que había florecido durante 200 años, se opone ahora - enmarcado dentro del contexto humanista del Renacimiento y en la creencia de que con ello se restauraba la forma de recitación de la tragedia griega- un canto acompañado o “monodia acompañada”, es decir, el canto solista de una voz acompañado por acordes instrumentales (bajo continuo). Esta práctica tiene como consecuencia progresiva separación y distanciamiento de la parte instrumental de la vocal. Se inicia así el proceso de autonomía artística de la música instrumental pasando del ámbito de lo interpretativo con funciones de acompañamiento en el siglo XVI, al ámbito de lo artístico en el siglo XVII.⁴²

En lugar de la linealidad y la compleja variedad del arte contrapuntístico aparece la tendencia hacia la elaboración de la dimensión vertical del sonido (el acorde) y la armonía al servicio de la expresión intensificada del texto. En el quinto libro *Madrigales* (1605) Claudio Monteverdi llama “seconda pratica”, -moderna forma de

⁴² KÜHN, Clemens, op. cit., pag 31. Michael Praetorius en su obra pedagógica *Syntagma Musicum* (1619) separa ya música instrumental de música vocal mostrando la tendencia dentro de un contexto donde la música se entiende sólo unida a la palabra y el dominio de lo vocal es evidente. Praetorio habla de cantos “cantilenae”. Los separa en géneros “cum textu” y “sine textu”. Sin texto, es decir música instrumental, distingue preludios y danzas o tipos de danza. Los preludios, a su vez, los caracteriza como piezas independientes (fantasía, fuga, sinfonía, sonata) o introducción a otras (“intrada como preludio a la danza, toccata como preludio motetes, madrigales o fugas)

composición- a esta composición comprometida con los afectos del texto y por eso más libre en el tratamiento de las disonancias respecto de la composición estrictamente reglamentada en los tratados de contrapunto.

Hacia 1630 se habla ya de un “stile moderno” y “stile antico”. Monteverdi defiende el “stile moderno” contra el ataque de los conservadores como expresión de una simple belleza. Las actividades musicales (òperas, concierto de cámara etc,) promovidas por la burguesía mercantil de la Italia del siglo XVII van contribuir al desarrollo y la expansión de este nuevo paradigma de la “composición tonal”. Las actividades musicales concertantes y la cada vez más frecuencia de representaciones de drama operísticos trae consigo la reunión cada vez mayor de instrumentos encargados de apoyar el drama teatral y dar soporte sonoro a los cantantes. Estas actividades, contribuyen a un gran desarrollo de la música instrumental y suponen el nacimiento de la orquesta, así como la necesidad de consensuar y unificar el espacio sonoro para dar solución así al problema de la combinación simultánea de los diferentes instrumentos.

La “tonalización del espacio sonoro es paralela a este proceso y puede ser vista como la respuesta a esta demanda. Supone una racionalización matemática del espacio sonoro (sistema bien temperado u organizado en 24 tonalidades) y la emergencia de unas leyes tonales que se concretan en reglas de composición recogidos por los diferentes tratados de la época.

El resultado es un espacio sonoro geométricamente organizado en diferentes zonas o centros tonales (tonalidades). Estas tonalidades

actúan como centros sonoros con un campo de gravedad propio. Se produce así una jerarquización entre acordes de modo que a cada tonalidad le corresponde un acorde principal que la representa y define y otros secundarios subordinados (polarizados) en mayor o menor grado en función de la cercanía (consonancia) o lejanía (disonancia) de estos acordes respecto del centro tonal principal.

Componer empieza a significar conocer y utilizar las leyes de la armonía que rigen este espacio sonoro tonalizado, es decir la relación de los sonidos y acordes con el fin de poder organizar el discurso musical tanto en su dimensión vertical como horizontal. La tonalización del espacio sonoro transforma la práctica de componer en una actividad cada vez más constructiva o arquitectónica. Los centros tonales actúan a modo de suelo para la arquitectura sonora y la cadencia pasa a tener gran importancia como elemento estructural para esa arquitectura sonora . Una actividad constructiva que permite, por un lado, la construcción de un discurso sonoro formado por motivos, frases y periodos de una considerable longitud y coherencia estructural, y por otro, dar al discurso una mayor amplitud sonora y color gracias a la formación de acordes y a la combinación de instrumentos.

Si el sistema de “perspectiva visual” de las artes pictóricas que se consolida en el Renacimiento representó un modo de narrativa visual o mirada individual caracterizada fundamentalmente por presentar obras en las cuales todos los acontecimientos se organizaban desde un centro, la “tonalidad” o la composición tonal puede entenderse, de forma análoga, salvando las distancias, como un sistema de “perspectiva sonora”.

Él compositor sitúa al público en un punto o centro tonal del espacio sonoro (de forma análoga a como el pintor sitúa al público en el punto de fuga) y transita ese espacio moviéndose de un centro a otro centro, creando una sensación sucesión de acontecimientos o temporalidad musical. Así, la narrativa tonal se caracteriza por establecer una estructura que tiene un punto de partida o centro tonal (tonalidad de partida) para linealmente dirigirse a otros centros (modulación) volviendo en la mayoría de los casos al punto de partida.

El espacio sonoro, gracias al nuevo fenómeno de la polaridad entre los acordes, abre así posibilidades narrativas dramáticas basado principalmente en la tensión y el reposo. Destacan así, dos principios fundamentales y complementarios:

a) El principio de estabilidad tonal en que los diferentes acontecimientos sonoros reposan verticalmente sobre un centro tonal (principio de consonancia o armonía tonal);

b) el principio de inestabilidad que se origina cuando aparece una disonancia (sonido alejado del centro tonal) creando una tensión gravitatoria respecto de ese centro y la consiguiente necesidad de resolución hacia la estabilidad tonal. El sistema tonal debe ser visto así como un sistema de construcción arquitectura sonora que basa su estructura en la consonancia armónica de sus elementos. El principio de estabilidad sonora permite el reposo y el principio de inestabilidad permite el movimiento sonoro.

Una vez expuestas las características principales de esta nueva forma de componer, cabe señalar que este paradigma tonal tuvo como

consecuencias, entre otras, la unificación, sin anularlas completamente, de las diferentes tradiciones musicales europeas y que en el siglo XVIII culmina un estilo y una estética cuya máxima expresión son las composiciones de J. Haydn y W. A. Mozart, compositores que recogiendo la estela de J.S. Bach y G.F. Händel llevan el paradigma tonal a sus mayores posibilidades artísticas.

Pero este proceso de culminación significa también el principio de de un proceso de decadencia y disolución del paradigma tonal. Los factores que contribuyen a su decadencia son varios: a) El derrumbamiento de los ideales de la Ilustración, b) la emergencia de un sistema económico capitalista que da paso a una nueva relación entre compositor y sociedad regida por las leyes del mercado, c) las exploraciones formales del paradigma tonal llevadas a cabo por los compositores en las formas y géneros de sonatas, cuartetos y sinfonías. Estos factores contribuyen a un proceso de ruptura y disolución del paradigma tonal que tiene su inició en las obras tradías de L.W. Beethoven y culminando en G. Mahler.

Esta tercera etapa de la historia de la música que abarca desde principios del siglo XX hasta aproximadamente 1914 se caracteriza por la emergencia de diferentes interpretaciones de la crisis del paradigma tonal a partir de las cuales emergen varias tendencias estéticas y compositivas. Siguiendo aquí a Ton De Leeuw⁴³, caracterizamos este período como “atonal” en un sentido amplio del término y lo distinguimos de “atonalidad libre” reservado a un sentido estricto y restringido de atonalidad. Así

⁴³ DE LEEUW, Ton. Die Sparche der Muisk im 20. Jahrhundert, op., cit

consideramos “atonales” aquellas músicas cuyo sentido tonal esta debilitado total o parcialmente por la utilización de procedimientos ajenos a la gravitación tonal, como por ejemplo los modos gregorianos, escalas pentágonas, cromatismo, etc., como es el caso de C. Debussy, el de Béla Bartok o incluso I. Strawinski que conservando el tonalismo se alejan considerablemente del paradigma. Reservamos el término de “atonalidad libre” para la disolución absoluta de la organización tonal de la materia y de todos los medios de integración y control del discurso tonal.

Pero para comprender el alcance del concepto de “atonalidad” tanto en sentido amplio como en sentido restringido, es necesario primero clarificar en que consisten medios de integración y control del discurso tonal para luego intentar ver en que consiste precisamente la liberación de estos medios.

2. Entre la “composición tonal” y la “composición atonal”

Si la narrativa musical clásica basa su arquitectura tonal principalmente en los siguientes principios:

- La distinción consonancia-disonancia como principio constructivo.
- El ordenamiento en terceras consonantes para la formación vertical de acordes
- La subordinación de todos los grados a un centro tonal;
- La modulación como sistema de tránsito y alternancia tonal
- El desarrollo de temas y la repetición, simetría y estructura formal para acercar la obra al oyente y hacerla inteligible.

El romanticismo musical pone al descubierto las bases de este sistema suponiendo el inicio de un proceso de disolución del sistema tonal que llegar a su máxima expresión con la “atonalidad libre” o negación absoluta de la organización tonal de la materia y sus principios de articulación sonora. Los compositores románticos conciben la composición musical como un medio que debe expresar algo de su experiencia subjetiva del mundo. Pero a pesar de que éstos se mantienen principalmente fieles a los principios clásicos, la necesidad de expresión tiene como consecuencia a largo plazo la erosión de los mismos. El marco de los principios clásicos deviene demasiado estrecho y los compositores éstos buscan otros medios para encauzar la expresión. Aparecen así obras con muchas modulaciones, acordes con varias posibilidades y funciones armónicas y por lo general una intensificación del cromatismo que supone una primera disolución tanto del material sonoro así como de las reglas clásicas de organización del mismo. La consecuencia inmediata es la percepción de que por un lado las obras ya no gravitan o son construidas sobre o a partir de un centro tonal y por otro que tampoco responden a un plan formal preconcebido. Los motivos y las frases musicales empiezan a “flotar” o a estar “suspendidos” entre las tonalidades hasta llegar a extremos en los que el centro tonal es evitado hasta el final o no aparece. Esta primera fase de este periodo se suele denominar la fase de la “tonalidad suspendida” o “tonalismo difuminado” y es normalmente concebida como una fase intermedia entre la “tonalidad” y la “atonalidad libre”.

Característico de esta fase es la politonalidad y la reintroducción del modalismo conservando el principio de jerarquía entre los sonidos pero también la tendencia cada vez más dominante a la “forma abierta”, un planteamiento formal en el cual la relación causal entre los elementos se reduce al mínimo, una tendencia que C. Debussy lleva a su máxima expresión en su obra “La Mer” (1905). Así ningún elemento lleva a otro o se conecta de manera necesaria tal y como ocurre en la cerrada “forma clásica”. No hay causalidad, sino más bien un procedimiento de construcción aditiva de elementos musicales. Tenemos aquí por tanto una forma de existir “un libre uno al lado de otro” y no “un antecedente conectado a un consecuente”.

A principios del siglo XX encontramos un panorama en el que se aprecian dos tendencias dominantes: por un lado compositores que siguen trabajando dentro de los presupuestos tonales como C. Debussy, Bela Bartok o I. Stravinsky y aquellos que se distancian totalmente de los presupuestos tonales como A. Schönberg, A. Webern, etc representantes del denominado “atonalismo libre”.

Si la “tonalidad suspendida o difuminada” se entiende aquí como una “atonalidad” en sentido amplio suponiendo un primer momento de distanciamiento y ampliación de los principios de integración y control del discurso musical tonal, la “atonalidad libre” supone un punto del proceso que va más allá de la ampliación de los contenidos de la disonancia como medio expresivo y que va a forzar la redefinición de la misma. Esta ampliación y redefinición del concepto de disonancia pone al descubierto el dilema consonancia-disonancia en el cual está basada la arquitectura

tonal y conduce, en el caso de la Segunda escuela de Viena, a la “atonalidad libre”⁴⁴ o abandono completo de las reglas tonales de composición y una absoluta libertad de criterios de articulación sonora.

Durante este período se van creando mecanismos y recursos sustitutorios para articular otras formas de discursos. De estos nuevos recursos enumeramos algunos: la emancipación de los intervalos que ya no se agrupan por criterios de consonancia-disonancia; la independencia de los acordes que ya no están subordinados a un centro tonal; nuevas formas de contraste y alternancia que sustituyen la lógica de de modulación y el tránsito; abandono del desarrollo temático en favor de la progresión motivica; la variación permanente que en lugar de la repetición y la simetría; y la forma-miniatura de concentrada expresividad en lugar de las grandes formas clásicas. Veamos ahora estos nuevos recursos de forma más detallada.

La emancipación de los intervalos: la atonalidad libre plantea una redefinición de la materia sonora en una división de 12 semitonos. En la formación de acordes o constructor sonoros todos los semitonos están a igual distancia y no jerarquizados. Se evitan las formaciones consonantes como la 8ª o la 5ª, apareciendo un nuevo tipo de formaciones sonoras como por ejemplo los acordes constituidos por superposición de cuartas de diferente significación.

La independencia de los acordes: estas nuevas formas de construir acordes desactiva la dependencia existente entre éstos con un centro tonal. El mismo principio de no jerarquía y no dependencia que rige en el

⁴⁴ Exponente de esta tendencia es la Segunda Escuela de Viena. Las obras de A. Schönberg, A. Webern y A. Berg, compuestas entre 1908 y 1914

material base, es trasladado a niveles superiores de formación y relación de acordes. En este sentido cada acorde es libre al igual que lo es cada nota de la escala cromática de los 12 semitonos. Los acordes una vez desactivados pierden su función específica en la jerarquía tonal, recobrando su especificidad derivada de su grado de tensión o distensión.

Las nuevas fórmulas de alternancia: en la tonalidad clásica la modulación posibilita la alternancia entre diferentes ejes tonales. Al suprimirse la jerarquía y funciones de acordes desaparece la herramienta de la modulación. La necesidad de cambios de planos sonoros para un discurso fluido, se lleva a cabo mediante la introducción de otros recursos como por ejemplo: el contraste color instrumental, formulas rítmicas, cambios de densidad, textura, etc.

La célula motivica: en la tonalidad clásica el “tema” es un contorno melódico que posee un perfil bien definido y que se distingue de los demás diseños melódicos. La repetición del tema cumple la función de acercar la obra al oyente y hacerla así más inteligible. En la “atonalidad libre” el tema es abandonado a favor de un breve número de notas que sirven de núcleo a un desarrollo orgánico y que de su transformación se deriva la unidad de la pieza. La estructura resultante es atemática, es decir ningún diseño destaca sobre los demás, convirtiéndose en una especie de flujo ininterrumpido de las transformaciones de la célula motivica sometida a variación continua.

La variación permanente: la disolución de la tonalidad trae consigo la desaparición de todos los elementos que dependen de ella. En la “atonalidad” no tienen sentido, las repeticiones, las reexposiciones. Todos

los signos de simetría conducentes a la identificación de la forma son gestos vacíos y sin significado estructural. El trabajo de transformación de la célula motivica, en actividad constante y cargada de expresividad, aparecen y desaparecen inmediatamente de forma simultánea (vertical) o sucesiva (horizontal). Se valora el aspecto tímbrico (color), desligándolo de la altura tonal y el contrapunto se enriquece con el ritmo.

La forma –miniatura: en la tonalidad, la gravitación sobre el acorde perfecto de tónica (centro tonal de la obra) y las exigencias de la gran forma eran los garantes de la estabilidad y la arquitectura sonora. En la atonalidad libre no existe un “estructura formal” sino más bien una ausencia de forma entendida en sentido clásico del término. En este sentido las piezas devienen miniaturas de muy corta duración y con el único soporte que proporciona un texto. La “atonalidad” se identifica, por tanto, como una situación histórica en la que coexiste el abandono de los medios de integración y control de los elementos del discurso musical tonal junto a la necesidad de reorganización del material sonoro y los mecanismos de construcción del mismo.

La tabla que presentamos a continuación relaciona algunas de las obras más significativas comprendidas entre 1900 y 1914, de las cuales entresacamos las que serían representativas de este periodo.

Relación de obras significativas del periodo de entre 1900 y 1914

1903	Debussy	La Mer
1908	Schönberg	3 Klavierstücke op. 11
		Fünf Orchesterstücke op.16
1909	Schönberg	Erwartung op.17
	Webern	5 Stücke für Str.quartett op.5
1910	Berg	Streichquartett op. 3
	Bartok	Allegro Barbaro
1911	Stravinsky	Petrouska
	Schönberg	Herzgewäsche op.20
1912	Schönberg	Pierrot Lunaire
	Stravinsky	Le Sacre du Printemps
1913	Webern	Bagatellen für Str.quartett
		Fünf Orchesterstücke op.10

Relación de obras representativas de la “atonalidad libre”

1908	Schönberg	Str. Quartett. Op. 10
1909	Schönberg	3 Klavierstücke op.11
1909	Schönberg	George Lieders op.15
1909	Schönberg	5 Orchesterstücke op.16
1909	Schönberg	Erwartung op. 17
	Webern	5 Stücke für Str.quartett op5
		6 Orchesterstücke op.6
1911	Schönberg	6 Kleine klavierstücke op.19
1912	Schönberg	Pierrot Lunaire op. 21
	Berg	5 Orchesterlieder op. 4
1913	Webern	6bagatellen,Str.quartet op9
		5 Orchesterstücke op. 10
1914	Webern	3Stücke Cello-Klavier op.11

ARNOLD SCHOENBERG (1874-1951)

Cinco Piezas Orquestales, opus 16 (1909)

a. N.º 1, *VORGEFÜHLE* (PREMONICIONES)

Flautines I, II
 Flautas I, II
 Oboes I, II
 Corno inglés
 Clarinete en mi
 Clarinetes I, II en la
 Clarinetes bajo en si
 Fagots I, II
 Contrabajo
 I, II
 Trompas en Fa
 III, IV
 I, II
 Trompetas en si
 III
 I, II
 Trombones
 III
 Tuba
 Xilofono
 Timbales
 Percusión general
 Arpa
 Celesta
 Violines I
 Violines II
 Violas
 Violonchelos
 con sordina
 Contrabajos

Molto allegro $\text{♩} = 88$

3. De la “composición atonal libre” a la “composición dodecafonica”

El período de “atonalidad libre” tiene como consecuencias, entre otras, una evaluación y replanteamiento del lenguaje musical. Dentro de este contexto se pone en evidencia que la necesidad de buscar unos procedimientos para lograr una estructura formal de las obras era una asignatura pendiente⁴⁵. El “método dodecafónico” de composición musical se presenta como la respuesta a esa evaluación y replanteamiento del lenguaje musical. Una vez instaurada la “atonalidad libre” sobre la base de la igualdad de los doce sonidos de la escala cromática, surge la necesidad de la creación de un “sistema de relaciones” que reorganice el vacío teórico existente.

No es el objetivo entrar aquí en el complejo sistema o método teórico del dodecafonismo, sino más bien mencionar algunas de sus peculiaridades y reglas con el fin de hacer ver el claro contraste y deferencia entre “atonalidad libre ” y sistema “dodecafónico” de composición musical. Diferencia basada principalmente en el intento de volver a fijar reglas de organización del material sonoro.

3.1 El dodecafonismo. A. Schönberg 1941

En 1950, un año antes de la muerte de A. Schönberg, apareció un grupo de escritos escogidos del compositor reunidos bajo el título de “Estilo e Idea”⁴⁶. Estos quince artículos son una muestra significativa de la ingente producción literaria del creador del dodecafonismo. Desde estudios analíticos sobre la obra de determinados compositores, al

⁴⁵ PERLE, George. *Composición Serial y Atonalidad*. Ed. Idea Books. Barcelona 1999

⁴⁶ SCHÖNBERG, Arnold. *Estilo e Idea*. Barcleona. Ed. Idea Books 2004

ensayo teórico de connotaciones estéticas o artículos con claras intenciones pedagógicas. Pero de los artículos pedagógicos que contiene “Estilo e Idea” destaca uno especialmente. El artículo “*La composición con doce sonidos*” es tal vez donde Schönberg tiene la intención de acercarnos a los presupuestos del dodecafonismo, aportando un ingrediente de difusión técnica y argumentación histórico-estético del método. Exponemos a continuación las ideas centrales de este artículo para pasar después presentar de una forma sistemática algunas de las características de ese sistema compositivo. Una de las ideas principales, que encabezan el artículo y alrededor de la cual gira la exposición del método, es que la forma de una composición musical esta íntimamente relacionada con la comprensión de esa obra. La música es un arte en que esta relación es primordial. Esta idea se sustenta en otra por la cual el oyente sentirá una satisfacción intelectual y emocional solo si es capaz de alguna manera de comprender la obra.

“La forma en el arte y en música especialmente, tiende de manera primordial a la comprensión. La tranquilidad que experimenta el oyente que se satisface en poder seguir una idea, su desarrollo y la razón del mismo, está íntimamente ligada-psicologicamente hablando_ a un sentido de la belleza. Por eso, la manifestación artística requiere comprensión para producir una satisfacción, no solo intelectual, sino también emocional”⁴⁷

En este sentido el método de composición con doce sonidos no tendría otra finalidad que ésta. Sin embargo los efectos que causó en el

⁴⁷ Ibid., pag. 102

público fueron otros. Las obras escritas de acuerdo con ese método no fueron entendidas sino más bien rechazadas precisamente por la dificultad que suponían para un público no especializado. La dificultad llegó a ser tal que incluso fue puesta de manifiesto por los propios compositores que se habían interesado en ese método.

“La composición con doce sonidos no tiene otra finalidad que la comprensión. A la vista de ciertos acontecimientos en la historia musical reciente, esto puede causar asombro, ya que las obras escritas en este estilo no han sido entendidas a pesar del nuevo medio de organización. Por lo que, si nos olvidáramos de que nuestros contemporáneos no son los últimos jueces, sino que la historia es generalmente la que predomina, habríamos de considerar condenado este método. Pero, si bien parece aumentar las dificultades para el oyente, esto se compensa con las penalidades del compositor. Porque no resulta fácil el componer de esta forma, sino diez veces más difícil. Sólo el compositor perfectamente preparado será quien componga para el oyente igualmente bien dispuesto.”⁴⁸

El método dodecafónico surgió de la necesidad de recuperar la comprensión de la obra musical. Con la aparición del cromatismo la idea de que la tonalidad fundamental predominara en la constitución de los acordes y regulara su sucesión se debilitó. Muy pronto resultó dudoso el que la tónica constituyese el centro permanente al que habría de corresponder toda la armonía o sucesión armónica. La función constrictiva de la armonía fue desapareciendo. La armonía de Richard Wagner

⁴⁸ Ibid., pag.102

promovió un cambio en la lógica a la hora de entender la facultad constrictiva de la armonía. Una de las consecuencias inmediatas fue la aparición de la denominada llamada armonía impresionista practicada especialmente por C. Debussy. Sus armonías, sin ninguna significación constructiva, eran utilizadas frecuentemente con fines coloristas para expresar estados o paisajes. Paisajes y estados que, aun siendo extra-musicales, se convertían en elementos constructivos al incorporarlos a la función emocional. De esta manera la teoría de la tonalidad fue destronada en la práctica. Pero la forma de componer solo cambió cuando apareció el fenómeno de la emancipación de la disonancia, es decir un empleo libre de la disonancia.

“El oído se fue familiarizando gradualmente con un gran número de disonancias hasta que llegó a perder el miedo a su efecto “perturbador”. Ya no se esperaba ninguna preparación para las disonancias de Wagner, ni resolución para las discordancias de Strauss; no nos molestaban las armonías irregulares de Debussy, ni las asperezas contrapuntísticas de los últimos compositores. Este estado de cosas condujo a un empleo más libre de las disonancias”⁴⁹

El concepto de emancipación de la disonancia se refiere a su comprensión. Lo que distingue la disonancia de la consonancia es el mayor grado de comprensión o incomprensión. Según la teoría de los armónicos expuesta por Schönberg en su Tratado de Armonía (Harmonielehre), los sonidos disonantes aparecen después entre los armónicos, por cuya razón el oído está menos familiarizado con ellos. La

⁴⁹ Ibid., pag. 102

exposición y familiarización con estas disonancias ha habría eliminado la dificultad de comprensión de las mismas. Se elimina así los contrarios “consonancia-disonancia”, pasando a ser simplemente un grado de más a menos comprensión de relación de sonidos y desaparecería así el concepto de modulación como paso de una tonalidad a otra.

*“El concepto de emancipación de la disonancia se refiere a su comprensión, considerándola equivalente a la comprensión de la consonancia. El estilo basado en esta premisa tratar  las disonancias como consonancias y renunciar  al centro tonal.”*⁵⁰

Las primeras composiciones de ese estilo fueron escritas por A. Sch nberg en el año 1908 y tendrían una influencia en los alumnos A. Webern y A. Berg. Estas composiciones se distanciaban de las composiciones de la música precedente. Sus características más relevantes las constituían su extremada expresividad y su brevedad. Si la armonía tonal había sido utilizada como medio para distinguir las características formales. Para el final de una pieza era considerado adecuada la consonancia de las voces. Las funciones estabilizadas requerían la construcción de un puente, una transición y las variaciones se realizaban de forma lógica teniendo en cuenta el sentido armónico fundamental. El conjunto de funciones es comparable al efecto de puntuación en la construcción de frases, a la subdivisión de oraciones y a la recopilación en capítulos. Sch nberg apunta en su artículo que estas funciones apenas podían garantizarse, al no saberse todavía las

⁵⁰ Ibid., pag.103

posibilidades de los nuevos acordes generados por la emancipación de la disonancia hacia parecer imposible la construcción de piezas de organización complicada o de gran extensión. La manera de construir formas más amplias vendría después.

“Poco después descubrí la manera de construir formas más amplias siguiendo el texto de un poema. Las diferencias de tamaño y conformación de sus partes, y el cambio de carácter y modo de expresión, se reflejaban en la forma y tamaño de la composición, en su dinámica y tempo, notación y acentos, instrumentación y orquestación. De este modo, las partes se distinguían de manera tan clara como antiguamente se hiciera valiéndose de las funciones tonales y estructurales”⁵¹

Durante un período de doce años intentando descubrir las posibilidades lógico-constructivas de ese material, A. Schönberg sienta la base de un nuevo procedimiento de construcción musical con la intención de reemplazar las reglas de construcción tonal. Este nuevo método de composición con doce sonidos, consiste principalmente en el empleo exclusivo y constante de una serie de doce sonidos diferentes.

“Después de muchos intentos infructuosos durante un período de doce años aproximadamente, senté la base de un nuevo procedimiento de construcción musical, el cual me pareció apropiado para reemplazar esas diferencias estructurales que anteriormente estaban determinadas por las armonías tonales. Llamé a este procedimiento, Método de composición con doce sonidos, con la sola relación de uno con otro.”⁵²

⁵¹ Ibid., pag. 104

⁵² Ibid., pag. 105

3.2 Características principales del método dodecafónico

La serie: es el elemento central de la teoría de la composición dodecafónica. La serie es una ordenación determinada e inicial previa a la composición musical. Es un orden o sucesión específico de los doce sonidos de la escala cromática que afecta a la altura del sonido. La serie no es un motivo ni una melodía, ni un tema, sino sólo un material inicial para la formación de estos. En la construcción de una serie deben tenerse en cuenta los aspectos como por ejemplo evitar sucesiones de tres intervalos iguales para evitar la gravitación tonal fuerte (cadencial); se evitan también los intervalos consonantes por sus implicaciones tonales, etc

La simetría: la simetría en la distribución interna de la serie es un factor que proporciona una coherencia más orgánica a la composición. Se subdivide la serie de doce sonidos en subseries simétricas de seis, de cuatro, de tres o dos sonidos. Este procedimiento permite vertebrar la obra de una forma más lógica y deductiva, limita al mismo tiempo las posibilidades melódicas y restringe su potencial armónico.

Formas de la serie: cada serie se presenta bajo cuatro formas iniciales: (O) original, que es la lectura en el orden de las alturas que ha sido construida; (I), es la inversión interválica de la serie original; (R) retrogradación, es la lectura original empezando de atrás hacia delante; (IR) es la lectura de la serie invertida empezando de atrás hacia delante. A estas cuatro formas hay que adjuntar sus transposiciones a todos los semitonos de la escala: 48 versiones posibles, 12 por cada forma inicial.

El empleo de estas formas reflejas corresponde al principio de percepción absoluta y unitaria del espacio musical.

Estructura melódica: la figuras melódicas coinciden con algún segmento de alguna serie o distintas serie distintas. Se debe respetar el orden de los sonidos de la serie permitiéndose la repetición de un sonido en la misma posición cuando lo exige la expresividad de la configuración melódica. El ritmo y la articulación contribuyen como colaboradores de la serie en la elaboración de las figuras melódicas. Una melodía serial debe siempre presentar un perfil melódico o cambio continuo de los elementos rítmicos.

Estructura armónica: si la dimensión horizontal, formación y el despliegue melódico, son contemplados y teorizados de forma estricta, la dimensión vertical, los factores verticales y la superposición simultanea de sonidos, quedan en un segundo plano, siendo más libres para su desarrollo. A falta de un sistema, como el tonal, el grado de tensión y distensión de los acordes son el factor capaz de originar un ordenamiento de la jerarquización armónica.

Estructura formal: los principales factores organizativos del sistema dodecafónico son suficientes para articular unas estructuras formales, capaces de reemplazar a las formas derivadas de la organización tonal.

Estructura polifónica: se combina el método serial con el contrapunto severo pre-barroco. El discurso polifónico se alimenta de formas canónicas: canon a dos voces, tres o más voces, en retrogradación, en inversión, doble canon, canon rítmico, estructuras en espejo, etc.

El sistema dodecafónico supone, entre otras, la reorganización global del lenguaje musical y, por tanto, una “atonalidad organizada”. Las posibilidades de adaptar los elementos formales de la música- melodías, temas, frases, motivos, figuras, acordes- a una serie básica son ilimitadas. Para A. Schönberg el método dodecafónico esta justificado por su histórico desarrollo y tampoco esta exento de un fundamento estético y teórico. Para el compositor la música no es solo una de tantas diversiones, sino la representación de las ideas del poeta y pensador musical; estas ideas musicales han de corresponder a las leyes de la lógica humana, y son parte de lo que el hombre puede percibir, razonar y expresar. El compositor reconoce que este nuevo sistema de composición con doce sonidos no facilita la composición sino que al contrario la hace una tarea más difícil.

“La adopción de mi método de composición con doce sonidos no facilita la composición; al contrario, la hace más difícil. Los principiantes que piensan con ideas avanzadas creen a menudo que deben probarlo antes de adquirir el necesario bagaje técnico. Esto es un gran error”⁵³

El nuevo método de composición impone muchas restricciones. Obliga al compositor a utilizar tan solo una serie básica en la composición. Esta restricción origina reglas muy severas que únicamente son salvables con un gran recurso imaginativo. Sin embargo no todas las obras del periodo dodecafónico de la Escuela de Viena y sus discípulos respetan las normas precedentes. Compositores como A. Berg y el mismo

⁵³ Ibid., pag.109

Schönberg, prefieren potenciar las posibilidades de carácter melódico de la serie, creando así, un clima de amalgama entre tonalidad y atonalidad, como recurso expresivo. Relacionamos a continuación las obras más significativas del periodo entre 1914 y 1940 para entresacar las obras representativas de la Escuela de Viena.

Relación de obras del periodo entre 1914 a 1940

1916	Satie	Parade
1917	Prokofiev	Symphonie classique
1918	Stravinsky	L' Histoire du Soldat
1919	Stravinsky	Pulcinella
	Milhaud	Le Bouef sur le Toit
	Poulenc	Le Bestiaire
	Bartók	Der wunderbaren Mandarin
1920	Stravinsky	Bläsymphonien
1921	Berg	Wozzeck
1922	Hindemith	Suite 1922
1923	Schönberg	5 Klavierstücke op.23
	Varese	Octandre
1924	Milhaud	L'Orestie
1925	Prokofiev	Dritte Symphonie
1926	Stravinsky	Oedipus Rex
1928	Schönberg	Variationen für Orchester op. 31
	Webern	Symphonie op. 21
	Weill	Dreigroschenoper
1930	Stravinsky	Psalmensymphonie
1931	Varèse	Ionisation
1934	Hindemith	Mathis der Maler
1935	Berg	Violinkonzert
	Messiaen	La nativité du Seigneur
1936	Bartók	Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug, Celesta
	Webern	Variationen für Klavier
1939	Bartók	Sechstes Streichquartett
1940	Webern	Orchestervariationen

Relación de obras más representativas del sistema dodecafónico

1923	Schönberg	Cinco piezas para piano, op.23
		Serenata para seis instrumentos y voz, op.24
1924	Schönberg	Suite para piano, op. 25
	Webern	Tres melodías populares, op.17
1925	Schönberg	Cuatro piezas para coro mixto, op. 27
	Berg	Suite Lírica
1926	Schönberg	Suite para siete instrumentos, op.29
1927	Schönberg	Variaciones para orquesta, op. 31
	Webern	Trío para cuerdas, op. 20
1928	Berg	Lulú, opera en tres actos
	Webern	Sinfonía
1930	Webern	Cuarteto violín, clarinete, saxo tenor, y piano, op.22
1932	Schönberg	Dos piezas para piano, op. 33
1934	Webern	Concierto para nueve instrumentos, op. 24
1935	Webern	Das Augenlicht, op. 26
	Berg	Concierto para violín y orquesta
1936	Schönberg	4º Cuarteto para cuerdas, op. 37
	Webern	Variaciones para piano, op. 27

III. LA CRÍTICA AL DODECAFONISMO EN THEODOR W. ADORNO

Aproximarse a la crítica del dodecafonismo llevada a cabo por Th. W. Adorno es acercarse, de alguna manera, a la construcción misma de la modernidad musical, es decir, al intento de fundamentar la modernidad musical en una teoría estética. De esta consideración se derivan algunas consecuencias que deben ser tenidas en cuenta ya que condicionan el estudio y la aproximación a esa crítica.

Estamos delante una crítica en constante revisión, que se desarrolla en distintos planos y que, por tanto, puede ser vista desde distintas perspectivas. La aproximación a esa crítica consistirá consecuentemente en transitar por algunos de los planos en los que se despliega con el fin de reconstruir algunos de sus momentos más significativos. Los escritos de Adorno como teórico, su experiencia de la composición musical, y sus conferencias como profesor de composición musical, aportan distintos materiales permitiendo reproducir tanto los contenidos como la dinámica de esa crítica, devolviéndola así a la complejidad de la cual nace y a la que pertenece.

La reconstrucción se ha basado en la lectura y análisis de varios textos: por una lado, *Zur Zwölftontechnik* 1929; Las Theodor W. Adorno *Kompositionen*; la monografía “*Philosophie der neuen Musik*” de 1941 – 49 y por último, la conferencia “*Vers une musique informelle*” 1961 incluido en “*Quasi una fantasia*” y publicado en 1963;

Si el artículo *Zur Zwölftontechnik* aporta un estudio teórico por parte de Adorno del “dodecafonismo”, las Theodor W. Adorno *Kompositionen*, posibilitan determinar hasta que punto fue llevado ese método a la

práctica de la composición musical. Si la monografía "*Philosophie der neuen Musik*" (1941-49), representa la culminación de la crítica al "dodecafonismo", suponiendo de alguna forma la teorización estética de esa experiencia personal, la conferencia *Vers une music informel*" (1961) impartida en los cursos de música de Kranischtein, supone una respuesta alternativa a la situación creada por la influencia del dodecafonismo en la música europea.

"*Vers une musique informelle*" es la reivindicación de una libertad musical que debería interpretarse como un intento de recobrar el momento de la "atonalidad" pre- dodecafónica. Un texto donde Adorno traza las líneas de un programa para una nueva música, una "música informal" evaluando previamente las consecuencias negativas de la evolución del método dodecafónico de A. Schönberg, así como el impacto y las influencias tanto estéticas e ideológicas del mismo sobre la música de los años sesenta.

1. *Zur Twölftontechnik* Theodor W. Adorno 1929

En 1929 aparece en la revista *Anbruch* un artículo sobre la nueva música en el que Adorno presenta y analiza las consecuencias de la “atonalidad” para la historia de la música y así como el significado de la técnica dodecafónica recientemente aparecida. Las preocupaciones centrales de Adorno en este artículo son, entre otras, por un lado, situar históricamente la “atonalidad libre”, y por otro, mostrar el significado de la nueva técnica dodecafónica para la historia de la composición musical. Para ello Adorno empieza su artículo reconstruyendo la historia del arte musical en el tiempo. Muestra como este arte esta sujeto a un proceso de desintegración y decadencia constante, en cuyo transcurso se van abandonando los marcos fijos de la composición. Así la desintegración de la fuga habría dado paso a otras formas musicales, luego vendría la desintegración de la sonata y la disolución de la tonalidad, con la desaparición gradual de las estructuras armónicas, las progresiones, las cadencias, dando paso al panorama de la denominada “atonalidad libre”. Este periodo de la “atonalidad libre”, y de acuerdo con la dinámica histórica, es presentada como una fase de la historia en la que la música se ha liberado de todas las tradiciones previamente dadas, es decir, liberando a las doce notas de la escala cromática de las asociaciones funcionales diatónicas que conservaban aún en la música cromática. La “atonalidad libre” es vista por Adorno como la culminación del proceso de desintegración de la tonalidad, siendo A. Schönberg quien habría dado el paso definitivo en este planteamiento promoviendo el rechazo de todos

los principios generales que regulaban la simultaneidad y la progresión sonora.

El “atonalismo libre” de Schönberg cumple para Adorno el criterio estético e ideológico de la modernidad musical. La dialectica del material concebida en su forma más radical, es decir, el estadio más avanzado del material y el carácter progresista de los procedimientos técnicos son la condición de esa absoluta modernidad. Esa modernidad musical revela un momento de emancipación y la atonalidad de Schönberg aparece como la figura antitética de la composición sistemática.

Pero ese momento de “atonalidad libre” o abandono de la tradición compositiva traería consigo una evaluación y un replanteamiento del lenguaje musical⁵⁴. El método dodecafónico de composición musical se presenta como la respuesta a esa evaluación y replanteamiento del lenguaje musical. Si la “atonalidad libre” significaba la liberación de los aprioris históricos de la materia musical, el método dodecafónico significaba haber hallado un medio o instrumento para asegurar que este estado de libertad se mantuviese constante. Así el método dodecafónico cobra importancia por ser un avance histórico en cuanto a la racionalización u organización de la materia sonora al servicio de esa “atonalidad”. Para que lo nuevo de la “atonalidad libre” no envejeciera a su vez, había que practicar con todas las consecuencias un estilo musical de libertad por lo cual devenía importante encontrar una técnica de variación continua del material musical con los medios de la fantasía constructiva. La técnica dodecafónica, con la introducción de constantes

⁵⁴ PERLE, George. *Composición Serial y Atonalidad*. op., cit.

variaciones en el material sonoro parecía en este sentido dar respuesta a esta necesidad convirtiéndose en un instrumento consecuente para conservar esa libertad.

“El dodecafonismo, método de composición creado por Arnold Schönberg para la organización de las relaciones musicales. El método consiste en que cada pieza se sustenta sobre una “serie” o tema básico, la cual contiene los doce tonos de la escala cromática en una disposición concreta y determinada. Dicha disposición de los doce tonos se mantiene a lo largo de toda la pieza sin que aparezca una sola nota libre y de tal manera que cada uno de los tonos de la composición tiene una importancia determinada en la serie o en una de las derivaciones de ésta, las cuales pueden crearse conforme a unas reglas determinadas. Y es que no se trata simplemente de una repetición de la serie, tal como aparece en un principio, a lo largo de toda la pieza, sino que la serie se ve sometida a unas modificaciones, que, aunque estrechamente relacionadas entre sí, son considerables e impiden cualquier repetición mecánica. Las modificaciones más utilizadas son la inversión de la serie, consistente en que cada uno de sus intervalos se corresponde a otro en el movimiento contrario(de forma análoga a como sucede en la inversión de la fuga), la retrogradación, consistente en comenzar la serie fundamental con su último tono, finalizándola con el primero; y finalmente la inversión retrógrada, en la que se realiza una retrogradación de la inversión. Al poderse transportar las cuatro posiciones básicas para una serie a los doce tonos de la escala cromática, con estos escasos medios cada composición dodecafónica dispone de 48 tipos de serie diferentes. Otra posibilidad de modificación viene dada por el hecho de que la elección de la posición de la octava de cada uno de los tonos es libre a lo largo de toda la pieza. Al fin y al cabo la serie no constituye

únicamente un principio melódico sino también armónico, es decir, que los tonos que suenan simultáneamente están igualmente sometidos al principio de la serie. En casos simples ello significa que la serie se “pliega” o “cierra”, apareciendo por ejemplo los tonos 1 2 3 simultáneamente y luego la parte superior, la cual ha comenzado con el tono 1, continúa con el tono 4. Pero en general se opta por procedimientos más ricos, tales como dividir la serie y que, por ejemplo, los tonos de la primera mitad de la serie sean acompañados por los de la segunda mitad, o el utilizar simultáneamente varios tipos de series y transportes.”⁵⁵

Adorno se concentra en la técnica dodecafónica de A. Schönberg viendo en la misma ya desde un principio no un método de composición sino, un medio para la prefijación variacional de los materiales musicales. Así, el artículo recalca y clarifica este aspecto de la técnica. La distinción entre método de composición y método de prefijación del material va a devenir el núcleo de la crítica adorniana al dodecafonismo. En este artículo se advierte una preocupación por parte de Adorno sobre esta cuestión

“El propio Schönberg no hablaba de técnica dodecafónica sino de composición con doce tonos. Esta diferenciación es precisamente la que caracteriza al procedimiento. La estructura dodecafónica de una música es algo distinto de la composición. La estructura constituye una prefijación del material, erigiéndose luego el verdadero trabajo de composición sobre este material preformado. El malentendido más extendido en torno a esta cuestión es que los aficionados, y también muchos compositores dedicados al

⁵⁵ ADORNO, Th.W. *Zwölftontechnik*. GS 18., s. 363. Ha falta de traducciones en castellano los fragmentos de este texto han sido traducido por mí.

dodecafonismo, confunden la propia estructura dodeacónica con el trabajo de composición, cuando en realidad el uso de la técnica dodecafónica sólo se justifica cuando deba ser organizada una música de tal densidad y complejidad, que el alternante desarrollado procedimiento dodecafónico se corresponda a su vez con una sustancia musical altamente desarrollada. (...) de este modo, la imagen que obtenemos de la técnica dodecafónica se diferencia profundamente de la convencional. No se trata de una nueva técnica de composición que ha facilitado la tarea de componer a músicos aplicados que recopilan sus series con pulcritud, sino justamente lo contrario, se lo hace más difícil de lo que ya era antes, al volver ésta sobre el material, lo que antes parecía ser la tarea de la composición. Todo aquello que antes se suponía que legitimaba a un compositor, se ha reducido ahora a ordenar el material de la misma manera que antes estaba ordenado por medio de la tonalidad, sólo que la ordenación dodecafónica no se cierne simplemente sobre la composición a modo de a priori abstracto, sino que cada serie está unida a ella de forma indisoluble a través de la composición. La técnica dodecafónica es preformación del material; nunca el acto de componer en sí mismo se había asociado de ese modo en manos de la libertad. Precisamente por ello, cuanto menos se aprecien las series o las retrogradaciones, mejor para la composición, para la libertad en la composición”⁵⁶

Para Adorno la novedad de esta técnica no consiste, como muchos creen, que A. Schönberg haya disuelto la cadencia y liberado el cromatismo de la fijación de la tonalidad. La novedad consiste más bien en el procedimiento de la construcción de las variaciones, en la completa variación del conjunto de motivos temáticos, para impedir que aparezca

⁵⁶ Ibid., pag 367-68

dos veces el mismo acontecimiento musical y que todo ello en definitiva no se desarrolla en la superficie de la composición sino al nivel de la materia y no en la articulación de la misma.

En esta presentación de la “atonalidad libre” y el método dodecafónico subyace una noción central presente tanto en el acercamiento de Adorno a la “atonalidad libre”, como en la posterior crítica al método dodecafónico. Es la noción de unidad estética entre “materia y forma”. Una unidad que significa que estas dos entidades están totalmente imbricadas y no pueden ser pensadas separadamente. La “materia” no es vista por Adorno como algo natural e invariable sino como algo ya siempre preformado, siendo un producto históricamente devenido. La “forma” es concebida como el contenido precipitado o sedimentado, una cristalización emergente de la articulación de la materia.

En este sentido, y bajo estas categorías, la “atonalidad libre” representaría para Adorno una liberación de los elementos formales sedimentados en el devenir histórico o elementos preformativos del material sonoro, y a la vez, una desmitificación de la tonalidad concebida como algo natural o derivado de leyes naturales. La “atonalidad libre” representaría así un modelo de unidad estética en el que la forma, es decir lo unificador, no es algo esquemático, a priori, sino que por el contrario es una unidad emergente o nacida de la propia materia. Este modelo de unidad estética es un modelo no cerrado, en el que no se establece un sentido a priori entre los elementos particulares, sino más bien un modelo de unidad abierto en el que los elementos configuradores

emergen de la articulación del propio material. La lógica constructiva atonal, que es la responsable de constituir el sentido no es ya estructural ni abstracta, sino más bien relacional o conectiva. Las constituciones de sentido o formas serían por tanto contenidos precipitados, sedimentados o cristalizados productos de la articulación del material liberado de las exigencias tonales históricas. Estaríamos hablando de un modelo de unidad orgánica, en la que la tarea del sujeto instalado en esa mediación entre (materia y forma), sería la de impedir que esa materia aparezca como invariable. En este sentido el material es algo vivo y no mero receptáculo pasivo del sujeto como en la práctica de la composición tradicional.

La eliminación de los elementos preformativos es decir, las formas de organización armónico-tonales, supone una renuncia a los principios tradicionales de unidad, a la consonancia, a la tonalidad, la melodía, al compás y a los esquemas formales cerrados, pero no una entrega a la dispersión. En este sentido no se renuncia a la configuración, sino a los medios tradicionales de configuración. En el plano armónico, eliminados los acordes y sus funciones, como esquemas a priori, la conexión ha de emerger de la relación entre los sonidos. En el plano constructivo, la configuración consiste en derivar el discurso musical de ciertas células temáticas, mediante el método de la variación motivica, sin que medie ningún esquema formal previo. La forma deviene de la particularidad y no de la generalidad y por último en el plano de la articulación, eliminada la abstracción, es la conexión entre y desde los sonidos singulares la que rige la articulación y el desarrollo.

2. Las Theodor. W. Adorno *Kompositionen*

Paralelamente al intento de plasmar en la teoría ese acercamiento a la técnica dodecafónica, Adorno pone a prueba la nueva técnica de composición en el ámbito de su propia actividad como compositor. Después de su periodo de estancia en Viena y formación con el compositor A. Berg, Adorno decide centrarse en la composición. Las *Seis piezas para orquesta* op. 4 pueden ser vistas como una puesta en práctica de la teoría musical de la nueva música que había elaborado en el artículo *Zur Zwölftontechnik*. Pero llama la atención el hecho que en estas piezas no se atiende de un modo muy ortodoxo a la técnica dodecafónica. Las obras de este período son una combinación en la cual aparecen elementos expresivos explosivos y espontáneos por una parte y por otra, intentos de utilización ortodoxa de la técnica dodecafónica. Adorno utiliza de forma libre las series de sonidos, apareciendo junto a estas compases caracterizadas por una gran concentración del material a sus más mínimos elementos. Cuando aparece una serie dodecafónica, se rompe el esquema, ya algunos tonos de la serie se repiten, en contra de las reglas. En muchas ocasiones la serie solo desempeña un papel primordialmente pre-composicional. Esta tendencia a relativizar la técnica dodecafónica y es decir, el no regirse por las normas estrictas del método y la negativa a renunciar a la expresión espontánea son algunas de las características de la obra musical de Adorno en ese periodo. Las composiciones entre 1925 y 1935, muestran por tanto que Adorno nunca aplico las reglas estrictas del método dodecafónico.

René Leibowitz, director de orquesta, y gran conocedor de la obra musical de Adorno, corrobora la tesis de que si por lo general es bien sabido que las composiciones musicales de Adorno se sirve del idioma de la “atonalidad”, es decir, una música completamente emancipada de las funciones tonales, pero que éstas no se subordinan al método de composición dodecafónico de A. Schönberg.

“En general puede decirse que las composiciones de Adorno hacen uso del idioma de la atonalidad libre, lo que quiere decir que están totalmente emancipadas de las funciones tonales clásicas, sin subordinarse estrictamente a los principios de la composición serialista o dodecafónica”⁵⁷

Es tal vez después de intentar llevar a la práctica el método dodecafónico, cuando se produce un distanciamiento y la emergencia de una tendencia cada vez más decidida a la crítica de cualquier forma de utilización ortodoxa del método dodecafónico. Se observa tanto en sus obras musicales como en la teoría una vacilación respecto de ese método. Este momento de su pensamiento se expresa en la correspondencia que mantiene con el compositor vienes Ernst Krenek⁵⁸. Allí aparecen algunos comentarios al respecto.

“El compositor está en completa libertad y la técnica dodecafónica no es un canon obligatorio de la composición. (...) Tampoco considero que la dodecafonía como la única forma posible de atonalidad, sino que creo que se puede hacer una música sumamente plena de sentido con independencia de

⁵⁷ LEIBOWITZ, René. *Der komponist Theodor W. Adorno*. Frankfurter Adorno Blätter VII. Ed. Text –kritik. München 1992. Ha falta de traducciones al castellano los fragmentos de este texto han sido traducidos por mí.

⁵⁸ ADORNO, Theodor W. / KRENEK, Ernst. Briefwechsel, 1974. pag 12,13 15. en Müller-Doohm, Stefan. En tierra de nadie.op., cit.

cualquier obligación semejante, y espero poder demostrarlo yo mismo en un tiempo no muy lejano". Carta de 1929

"La técnica dodecafónica no es hoy en día mas que el principio de la ejecución y la variación de los motivos, tal como se ha desarrollado en la sonata, elevado a la condición del más amplio principio constructivo: convertido en un a priori formal."
Carta de 1934

Esta primera reacción muestra que Adorno empieza a ver la técnica dodecafónica cada vez más como un procedimiento de racionalización del material y no un método de composición. Un procedimiento que tendría que ver más bien con la prefijación del material que con la composición misma. Es partir de este momento donde parece entrar juego la distinción entre técnica y poética. Así el método podía servir para prefijar el material musical, pero la técnica dodecafónica no servía para conseguir la expresión poético musical, ya que privaba de libertad y ataba al compositor a unas reglas obligatorias y externas al fenómeno musical.

5

© 1968, G. Ricordi, Mailand
Alle Aufführungsrechte vorbehalten.

3. Philosophie der neuen Musik Theodor W. Adorno 1949

En una conferencia impartida en 1941 en la Universidad de California, A. Schönberg presenta su método dodecafónico⁶⁰ como respuesta a una serie de problemas de unidad y comprensibilidad detectados en el periodo del “atonalismo”. El objetivo es dotar de unidad los doce sonidos liberados de la jerarquía tonal. En la etapa “atonalidad” la unidad se lograba o bien apoyándose en un texto, creando pequeñas células que se mantienen constantes en el decurso musical o bien mediante el recurso de la conexión por la complementariedad armónica entre los sonidos. Estos recursos permiten expresividad pero no permiten la elaboración de grandes formas o desarrollos. Así las obras atonales, excepto las que tienen texto, son siempre breves y muy expresivas. El abandono de la tonalidad suponía también perder los principios organizativos que le eran característicos. La modulación y con ella la posibilidad de articular un discurso musical extenso desapareció en la etapa del “atonalismo”. El compositor detectaba así las insuficiencias de esa primera etapa y señalaba la necesidad de buscar nuevos principios organizativos. Para A. Schönberg el nuevo método dodecafónico representaba la solución a este problema. El método consistía en el empleo exclusivo y constante de una serie de doce sonidos diferentes. Ningún sonido puede repetirse dentro de la serie. De la serie básica se derivan otras series derivadas mediante un procedimiento especular. Así mediante la retrogradación, la inversión, la retrogradación de la inversión y la inversión retrograda, se obtendrían diferentes transposiciones de la

⁶⁰ La Conferencia impartida por A. Schönberg en la Universidad de California en 1941 fue publicada en *Estilo e Idea* 1951, junto a otros escritos del compositor con el nombre *Composición con doce sonidos*.

serie básica. La posibilidad de trasnposición de las series desempeñaría un papel semejante a la modulación en la tonalidad permitiendo construir desarrollos. Para A. Schönberg la serie básica funciona a la manera de un motivo. Además las series pueden ser sometidas a variaciones rítmicas consiguiendo así una variedad de caracteres. Otra posibilidad es dividir la serie en grupos de seis notas consiguiendo el efecto antecedente/consecuente, o una división de la serie básica en tres grupos de cuatro notas de manera que uno haga de acompañamiento a los otros. Todo esto facilita la elaboración de complejos contrapuntos, variaciones y desarrollos, incluyendo la posibilidad de utilizar técnicas de imitación como el canon o la fuga, siendo posible otra vez la elaboración de formas extensas.

En el mismo año que A. Schönberg pronuncia su conferencia, Adorno termina un extenso trabajo sobre el compositor que queda inédito hasta 1949 bajo el título de *Philosophie der neuen Musik*, y en cuyo prólogo anuncia la necesidad de una revisión crítica y a fondo de la nueva música

“Para él (Adorno) saltaba a la vista la violencia de la totalidad social ejerce incluso en ámbitos aparentemente aparte como el musical. No podía sustraerme al hecho de que el arte en que se había educado, ni siquiera en su forma más pura y descomprometida, está exento de la reificación omnidominante, sino que, precisamente en el empeño por defender su integridad, también produce caracteres de la misma índole que aquella a la que se contrapone. Le interesaba, por consiguiente, reconocer las antinomias objetivas en que un arte que, sin reparar en el efecto pretende de veras mantenerse fiel a su propia exigencia, y que no

*pueden superarse más que cuando se las examina hasta el final*⁶¹.

El examen de la “atonalidad organizada” lleva a Adorno a formular una crítica basada en la paradoja siguiente: Veíamos que la atonalidad significa para Adorno una liberación de las formas sedimentadas de la materia. Así el dodecafonismo nacía con el objetivo de la conservación de ese estado de liberación mediante un procedimiento de variación constante. Pero para Adorno la paradoja radica en que al intento de desformalizar la materia y mantener esa liberalización, supone una racionalización tal de la materia que lleva a un rigidez del espacio sonoro. Una rigidez que impide al sujeto o compositor cualquier articulación, eliminando así el papel del compositor y la composición musical misma.

Para Adorno el problema radicaría en que los compositores habrían llegado a confundir la prefijación del material con la composición musical, es decir habrían llevado la técnica y forma a una relación tautológica. Su crítica tiene el objetivo de denunciar la excesiva racionalización de la materia, una racionalización quasi matemática, y devolver al espacio sonoro una posibilidad de articulación. En el período de la atonalidad libre, la forma no era vehículo de expresión sino la expresión misma y en este sentido cada obra era una forma nueva. Con el método dodecafónico, que imprime de entrada en la materia sonora la forma un tipo de articulación sistemática y mecánica técnica y la forma se identifican hasta devenir una tautología, eliminando el concepto mismo de composición y por tanto de expresión poética del compositor. Para

⁶¹ ADORNO, Theodor .W. *Filosofía de la nueva música*. Ob. cit., Prólogo del autor

Adorno la introducción de la técnica dodecafónica habría roto el modelo de unidad estética del atonalismo libre y se significaría solamente una técnica de prefijación del material.

Si como veíamos, la noción de unidad entre “materia - forma” nos servía para comprender el acercamiento de Adorno a la “atonalidad libre”, es precisamente esa noción que pone Adorno en juego para fundamentar su crítica a la “atonalidad organizada” o dodecafonismo. Veamos a continuación como algunos detalles de esa crítica y sobre que argumentos se sustenta. En “Filosofía de la nueva Música” Adorno expresa esta crítica en términos de la paradoja de la voluntad de dominio por parte del sujeto sobre la materia. Para Adorno la paradoja consiste en que en el acto de voluntad de dominio por parte del sujeto sobre la materia, sujeto y materia se separan como dos polos opuestos sometidos mutuamente. El sujeto cae bajo el dominio de la materia al querer racionalizarla absolutamente destruyendo la dinámica de la mediación sujeto-objeto (forma –materia).

“El resultado es un sistema dominio de la naturaleza en la música. Corresponde a un anhelo nacido en los albores de la época burguesa: comprender ordenando cualquier cosa que suene y disolver en razón humana la esencia mágica de la música”⁶²

⁶² Ibid., pag. 63

Para Adorno la respuesta a las insuficiencias del “atonalismo libre” de A. Schönberg expresa esa paradoja. La crítica al método dodecafónico supone, entre otras, reconocer algunos de los problemas que enunciamos a continuación:

Crítica a la sistematización de la composición: el dodecafonismo supone una recaída en la sistematización de la composición. La “atonalidad libre” no era un sistema análogo a la tonalidad, sino por el contrario emergía como un nuevo modelo de unidad estética que no debía basarse en leyes universales a priori. En este sentido la noción de serie y las reglas estrictas de transposición que introduce el dodecafonismo significan una vuelta a una sistematización y una vuelta a un tipo de unidad funcional.

Crítica a la fetichización de la materia: en el método dodecafónico el material se ordena de acuerdo a principios establecidos a priori (la serie y variaciones). En la atonalidad los motivos temáticos eran células no sometidas a ningún condicionamiento a priori. El establecimiento de figuras temáticas se regía de acuerdo a las necesidades de cada obra y no según principios universales de construcción. Se pierde así la unidad estética que emerge de lo singular y deviene una totalidad que se impone a las partes. Ya no hay una interacción entre el todo y las partes.

Crítica a la desensibilización del material: la absolutización de la serie supone una universalidad abstracta que lleva a una rigidez del material sonoro. El dodecafonismo supone una serie principios y formulas preconcebidos. Para Adorno la serie no debe compararse a un motivo sino más bien una escala variada. Tampoco tiene las mismas posibilidades. La serie no es en realidad una configuración del material

como si lo es el tema, sino más bien una reordenación o combinación matemática de la materia. La serie y sus variaciones no constituyen un desarrollo del material sino una mera combinación o permutación. El sujeto no es creador sino alguien sometido a la materia.

” El dodecafonismo no debe entenderse como una técnica de composición, cual, por ejemplo la del impresionismo. Todos los intentos de utilizarlo de este modo conducen al absurdo. Más bien se lo puede comparar con una ordenación de los colores en la paleta que con el pintar la imagen. El componer sólo comienza de verdad cuando la disposición de los doce sonidos está preparada. De ahí, pues, también que ésta haya hecho no más fácil, sino más difícil, el componer. Sea cual sea la pieza, u movimiento singular o, incluso, una obra completa en varios movimientos, exige que se la derive de una figura fundamental o serie. Se entiende por esto una ordenación, determinada cada vez, de los doce sonidos disponibles en el sistema temperado de semitonos...” En toda la composición cada sonido esta determinado por esta serie: ya no hay notas “libres”⁶³.

Esta crítica niega que la técnica dodecafónica sea una técnica compositiva y es comparada por Adorno a la disposición de los colores en la paleta del pintor. Son precisamente las necesidades de la composición lo que ha hecho surgir la técnica dodecafónica. Pero cuando las reglas dodecafónicas se convierten en normas y se prescinde de la confrontación entre la técnica y la configuración concreta del material, es decir cuando la técnica olvida los fines para los cuales fue inventada es cuando ésta ya no sirve.

⁶³ Ibid., pag. 60

4. *Ver une musique informelle* Theodor W. Adorno 1961

En 1954, y con motivo de un acto de celebración de la nueva música, Adorno impartió una conferencia en Darmstad, *Das Altern der Neuen Musik*⁶⁴, que iba a significar el inicio de una gran controversia que le enfrentó a los jóvenes compositores de la Escuela de Darmstad (Pierre Boulez, Karl Heinz Stockhausen, Luciano Berio, etc), obligándole a tener que posicionarse abiertamente sobre la modernidad musical.

En los “*Internationalen Ferienkurse für Neue Musik*” de 1950, Adorno impartió cinco seminarios con el título *Kriterien der Neuen Musik*⁶⁵. En estos seminarios Adorno quiso establecer un criterio de calidad en el ámbito de la nueva. Para ello utilizó obras musicales de Schönberg, Berg, Webern, Bartók, Stravinsky y las comparó con contraejemplos de mala calidad. En el año siguiente Adorno dirigió el curso “*Arbeitsgemeinschaft für freie Komposition*”. En este curso se analizó una obra, *Sonate für zwei Klavier*, op. I de Karen Goeyvaerts, que devendría el origen de su enfrentamiento con Heinz-Klaus Metzger máximo defensor del serialismo integral de la Escuela de Darmstad. En 1954 volvió a dirigir un seminario *Neue Musik und Interpretation*, que pueden considerarse en palabras de Rolf Tiedemann “*die engültige Rückkehr der Zweiten Wiener Schule aus dem Exil*”⁶⁶. En ese mismo año 1954, Adorno impartió una conferencia en Stuttgart con el controvertido título “*Das Altern der Neuen Musik*”. En ella defendía la tesis de que los logros de la libertad musical, que se debían a la “atonalidad libre”, habían quedado limitados tanto por el dodecafonismo, como por su evolución el

⁶⁴ ADORNO, T.W. *Das Altern der Neuen Musik Dissonanzen*. GS 14 s.143

⁶⁵ ADORNO, T.W. *Kriterien der neuen Musik*. GS 16, Musikalische Schriften I-III GS 16 s. 170

⁶⁶ TIEDEMANN, Rolf. *Frankfurter Adorno Blätter*, ob. cit., pag. 168

Serialismo Integral. Insistía, además, en la fuerza configuradora del sujeto compositor, así como en el carácter temporal y procesual de la música, objetando a los nuevos compositores el olvido de estas cualidades. Adorno advertía sobre el riesgo de desaparición del papel del sujeto, así como el de la eliminación casi total de la intervención del compositor en la elaboración musical. Dominaba en esta conferencia la preocupación de precisar el sentido de su intervención y de hacer que su actitud no fuera tachada de conservadora.

Esta conferencia, que para muchos fue un escándalo, significaba una crítica durísima a los compositores del método serial. En 1955 articularía esta crítica en una serie de tres lecciones impartidas en Darmstad, bajo el título "*Der Junge Schönberg*". Adorno argumentaba fundamentalmente entorno a que la experiencia de libertad de la fase de la atonalidad libre había sido olvidada y que la nueva música operaba ya solamente con recetas.

En 1957 y como respuesta a la crítica de Adorno, Heinz- Klaus Metzger escribía un artículo titulado "*Das Altern der Philosophie der Neuen Musik*" que sería publicado en 1958 en la revista *Die Reihe*, Órgano oficial de la Escuela Serial. Este artículo acabó de encender totalmente la polémica entre Adorno y los serialistas de la nueva música. Metzger acusaba a Adorno de hacer falsos diagnósticos sobre la nueva música. En ese mismo año en las cuatro conferencias que impartió en Darmstad y que volvían a tener por título "*Kriterien der Neuen Musik*", profundizaban en la crítica a la música serial.

“No creo que exista una música moderna en la que no exista algo de ese impulso consistente en que la música se escape al sentido, entendido por éste un proceso comprensible. Y creo que sólo percibiríamos de Schönberg lo más exterior, sólo percibiríamos a Schönberg digamos que bajo el punto de vista de manual musical, sino no fuéramos capaces de percibir, que ya con ese joven de 32 años, con su primera pieza para piano op. 11, pieza que continúan con la arriesgada Viertel melodie de un modo tan catastrófico, que con ello se cierra una puerta; se afirma que se ha acabado con todo el entendimiento musical y el acto de comprender. Este instante pertenece precisamente a la constitución de una música, la cual verdaderamente contiene el elemento crítico en sí misma, elemento al que considero indiscutiblemente el elemento vital de la nueva música. Y diría además que aquel fenómeno, al cual he denominado la pérdida de tensión en la nueva música (...) tiene precisamente mucho que ver con el hecho de que cualquier tendencia al shock está realmente muerta. Y diría además, que una música que hoy por hoy carezca de ese momento de shock, no es verdadera. Sólo aquella música que sea de verdad capaz de desarticular del shock la apariencia de salvación, de entendimiento, de integridad y en su lugar haga justicia al respecto de lo catastrófico, que sea capaz de mirar cara a cara a lo catastrófico, haciéndole así frente- una música que no sea capaz de eso no tiene, teniendo en cuenta como es el mundo en que vivimos, el menor derecho a vivir”⁶⁷

⁶⁷ Ibid., pag 168. Transcripción de la grabación de la conferencia . Ha falta de traducciones en castellano este fragmento ha sido raducido por mi.

La polémica entre Adorno y Metzger se trasladó fuera de los cursos de Darmstadt y continuó en discusiones en la radio hasta que Metzger se retiró, entre otras razones, porque ninguno de los compositores seriales a los que había defendido se apresuró a aportarle las partituras a las cuales Adorno hacía referencia y a partir de las cuales fundamentaba su argumentación. Por parte Adorno y como mostraba ya en sus conferencias de 1957, había rebajado, aunque irónicamente, su crítica frontal a algunas obras seriales.

En 1961, y después de cuatro años, Adorno fue invitado nuevamente a Kranichstein (Darmstadt) donde impartió una conferencia bajo el título de "*Vers une music informelle*". Esta ocasión fue aprovechada por un lado, esclarecer su actitud definitiva frente a la vanguardia musical (serialistas y postserialistas) y por otro para presentar su propio ideal estético. Al igual que las conferencias *Kriterien für neuen Musik* de 1954 y 1957, que acabaron siendo una parte importante de su obra *Klangfiguren*⁶⁸ 1959, las conferencias de 1961 ocuparían un sitio central en *Quasi una fantasia*⁶⁹ de 1963. En estas conferencias Adorno aprovechó la oportunidad para pronunciar un discurso constructivo y programático. Constructivo porque tenía la intención de acabar con las polémicas de los seminarios anteriores y programático porque en ellas, presentaba las líneas de un proyecto propio de composición musical. El programa para una "música informal". Este proyecto buscaba establecer otra vez la conexión con el período de la "atonalidad libre", que Schönberg antes de la I Guerra Mundial había inaugurado y que de

⁶⁸ ADORNO, Theodor W. *Escritos musicales I-III*, ob. cit., pag. 7

⁶⁹ Ibid., pag. 253

alguna manera Adorno no solamente como teórico sino como compositor habia permanecido fiel. “*Vers une musique informelle*” es, por tanto, para Adorno el proyecto de una libertad poética, ya que en el panorama musical de los años sesenta, una libertad que se fundamentaba sobre un diagnóstico que concebía tanto la música Serial como la música Aleatoria como una evolución de las tendencias que ya acechaban en el método dodecafónico y que suponían una reducción de la participación del sujeto en la composición, representando así una tendencia hacia la aniquilación misma de la composición musical. Si *Filosofía de la nueva música* significaba una de las críticas más contundentes al dodecafonismo, esta conferencia muestra ya claramente y sin lugar a dudas la absoluta distancia crítica que le separa del mismo. Las conferencias sostenían que el método dodecafónico había cambiado el modelo de unidad estética al cual se había llegado en el periodo del “atonalismo libre”. El dodecafonismo aparece en el origen del estricto formalismo hacia el cual había evolucionado la nueva música. “*Vers une Music informell*”, es en definitiva un texto que va más allá de la crítica, ya que presenta un programa para la liberación de la música. Un proyecto de una praxis musical basada en la autonomía del arte sonoro, la absoluta libertad del compositor frente a las formas transmitidas y la configuración de todos los parámetros musicales. Es en definitiva un proyecto entendido por Adorno como un ulterior y consecuente desarrollo de la “atonalidad libre”.

El texto presenta dos planos. Por una parte, un plano que representa el punto final de la crítica al dodecafonismo y por otro, la superación de la crítica mediante la propuesta de un programa estético

para una “música informal”. En consecuencia el texto puede ser útil para ampliar y complementar la crítica al dodecafonismo, complementando así la crítica que aparece en *Philosophie der neuen Musik*. En este sentido el texto muestra una distancia absoluta respecto del dodecafonismo y tendencia a sustituir el concepto por “atonalidad organizada” identificando este último con formalismo. Por otra parte, el texto puede ser considerado como un punto de inflexión en el cual, y por primera vez, es presentada una praxis consecuente con la teoría estética del “atonalismo libre”, marcando una diferencia respecto de textos anteriores. La oposición entre los conceptos de “atonalidad organizada” y “atonalidad libre” tienen aquí una especial relevancia y sobre todo la relación de este último con el de una “música informal”. El texto puede ser utilizado para una rectificación de la imagen heredada de Adorno, y en concreto a la imagen de su programa estético. El programa para una “música informal” demuestra en este sentido una ampliación y un devenir de su programa estético contra la idea tradicional de un acabamiento. Muy al contrario y contra esta visión tradicional, *Vers music informell* se inicia con una deconstrucción de la evolución del arte musical que parte de la década de 1960 remontándose hasta el principio. El método de la deconstrucción es de por sí un elemento crítico orientado a desemascarar la propia construcción de sí misma que había hecho la música de los 60. La escuela de Darmstadt y la nueva generación de compositores presentaban su música como nueva y se veían a sí mismos como la vanguardia de un progreso entroncado en una tradición musical que tenía su punto de origen en el dodecafonismo de Schönberg, concretamente el serialismo

de Webern. Mediante la deconstrucción o el recorrido inverso de la historia, Adorno intenta poner de manifiesto que la pretendida nueva música de la década de 1960, es en realidad sólo un envejecimiento y un epígono de la del dodecafonismo. El texto esclarece los argumentos que ya había presentado en *Das Altern der Neuen Musik* 1957 y deviene central, no solamente para una mayor comprensión de la crítica al dodecafonismo, sino por anticipar, de alguna manera, los problemas de la teoría y praxis musical de la década de los años 70 y 80. Adorno se sitúa ya fuera de la estela histórica del dodecafonismo. Tiende a sustituir el término por el “atonalidad organizada”. El concepto adquiere cada vez más protagonismo y refiere a todo el período que va desde la aparición del dodecafonismo hasta la música de la década de los 60, es decir, incluye sus desarrollos históricos. El diagnóstico identifica la “atonalidad organizada” con el acuciante formalismo de la música de la década de 1960. Esta identificación va a estar a la base y justifica la necesidad de liberación. El programa para una música informal cuyo objetivo será recobrar las posibilidades de la “atonalidad libre” de 1910, pretende poner las bases de un modelo estético dialéctico entre compositor y materia sonora (sujeto-objeto) que pueda ser una imagen de la libertad.

*“No cabe definir musique informelle a la manera trivialmente positivista. Si de hecho designa una tendencia, algo que deviene, entonces se burla de la definición (...)”*⁷⁰

*“Para aclarar mi concepción de una música informal no puedo presentar ni un programa de lo a-temático, ni la ley de la probabilidad de los puntos sobre el papel de escribir, ni nada por el estilo. Me gustaría, sin embargo, acotar el horizonte de ese concepto.”*⁷¹ (...)

*“Lo que se denota es un música que ha descartado todas las formas que se enfrentan a ella de una manera externa, abstracta, fija, pero que, perfectamente libre de lo heterónimo impuesto y extraño a ella, se constituye no obstante de una manera objetivamente obligatoria en el fenómeno, no en esas legalidades exteriores”*⁷² (...)

*“La perspectiva de tal música informal estaba ya abierta por primera vez hacia 1910.”*⁷³

⁷⁰ Ibid, pag 506

⁷¹ Ibid, pag 506

⁷² Ibid, pag 506

⁷³ Ibid, pag 507

IV. ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

El tránsito por algunos de los textos sobre música de Adorno ha permitido situarnos en los diferentes momentos y perspectivas de la construcción teórica de la modernidad musical. En esa construcción y totalmente imbrincada en ella aparece la crítica al dodecafonismo. Una crítica que pone de manifiesto, entre otras, algunas cuestiones:

a) El artículo *Zur Zwölftontechnik* (1929) muestra que Adorno conocía desde su perspectiva de compositor la función de la técnica dodecafónica y que nunca considero esa técnica como un método de composición musical, sino solamente una técnica racional de prefijación del material sonoro.

b) Las Theodor W. Adorno *Kompositionen* (1925-45), muestran un ensayo y distanciamiento de respecto de esa técnica. Las composiciones musicales de Adorno de los años treinta, no siguen la técnica dodecafónica y cuando ésta es ensayada en alguna obra no suele ser de forma ortodoxa.

c) En su monografía *Filosofía de la nueva música* (1949), encontramos una crítica desarrollada que pondría de manifiesto, entre otras, que el dodecafonismo supone una recaída en la sistematización de la composición. Una sistematización producto de una serie principios y formulas preconcebidos. Esta sistematización llevaría a una rigidez del material sonoro condicionando, así, al compositor (sujeto) a ser alguien sometido a la materia y no un creador.

d) La conferencia *Vers une musique informelle* (1961), muestra claramente una crítica no sólo al dodecafonismo, sino a todas las consecuencias que tendría este para la evolución de la música hasta la década de 1960. La crítica al formalismo que se origina con el dodecafonismo debe superarse mediante el programa estético para una “música informal” que recobraría y desarrollaría los presupuestos del “atonalismo libre”. Una conferencia en definitiva pronunciada con el objeto de anunciar un proyecto para la liberación de la música de ese formalismo originado por el dodecafonismo.

A la luz de la revisión llevada a cabo en este trabajo estamos en situación de afirmar que la trayectoria que plantea la tesis Buck-Morrs necesita ser de alguna manera rectificada. La crítica al dodecafonismo que encontramos en ese intento de construcción de la modernidad musical llevado a cabo por Adorno, muestra una trayectoria diferente. La tesis Buck-Morrs, presentada al principio de este trabajo, se basa principalmente en dos ideas: por un lado, la idea de que el “atonalismo musical” funcionó en la obra de Adorno como el modelo o fuente de inspiración para el propio proyecto de una renovación de la filosofía, y por otro, la idea de que el intento de renovación de la filosofía de Adorno habría fracasado al degenerar éste, al igual que el “atonalismo musical” había degenerado en el dodecafonismo, en una dialéctica estancada. Para Buck-Morrs T. W. Adorno habría recurrido al “atonalismo musical” como alternativa al surrealismo propuesto por W. Benjamin, en la búsqueda de un modelo de arte para el proyecto de transformación de la filosofía y que por eso mismo habría sucumbido bajo el mismo destino al

haber transformado su principio de anti-sistema en un sistema. Esta tesis traza una trayectoria en la que Adorno habría partido de una convergencia con el “atonalismo” y que habría evolucionado hacia el dodecafonismo, siendo esta evolución la que habría llevado a una degeneración de la teoría crítica.

Sin embargo, y considerando la conferencia “*Vers une musique informell*” 1961, vemos que Adorno se mantiene fiel no solamente como compositor, sino como teórico a los presupuestos del “atonalismo libre” de 1910. El artículo *Zwölftontechnik* de 1929 no debería ser interpretado, por tanto como una convergencia o comunión de Adorno a la técnica dodecafónica, sino más bien como un estudio y análisis de la misma. Un análisis que muestra ya el núcleo de la crítica que posteriormente, y que después de haber probado personalmente esa técnica en sus propias composiciones musicales, aparecerá en su monografía *Filosofía de la nueva música* de 1949.

La trayectoria de la crítica muestra que Adorno coincide con los presupuestos estéticos e ideológicos del “atonalismo libre” de 1910, articula una seria crítica al dodecafonismo como negación de las posibilidades abiertas por el “atonalismo libre” y que en la década de los 60 intenta superar esa crítica con la presentación de un programa para la recuperación de esa “atonalidad libre” de 1910.

En consecuencia podríamos afirmar que Adorno, podría haber reconocido en la “atonalidad libre” un modelo de una posible “corrección” de la música respecto de los presupuestos clasicistas del arte musical. La Libertad de este modelo, por su alto grado capacidad mimética, habría

sido defendido generando esa defensa una crítica al formalismo del dodecafonismo, desembocando en un programa estético para una “musica informal” como alternativa a dicho formalismo. “Ver un musique informell” presentaría un proyecto que reclamaba una praxis de libertad absoluta para la superación de la vanguardia musical o epígonos del formalismo dodecafónico.

Así, pensamos que una investigación exhaustiva de este programa podría muy bien mostrar la relación y hasta que punto esa noción de “música informal” en el plano de la música podría ser un modelo para la filosofía. Reconstruir el contexto y reinsertar esa conferencia en el mismo, podría mostrar la relación entre estos dos planos, abriendo así la cuestión de si la noción de “informalidad” que aparece en el programa para una “música informal” pueda ser de utilidad para el acercamiento a la problemática de la forma en *Dialéctica negativa* y *Teoría Estética* en el contexto del programa de convergencia del arte y la filosofía.

BIBLIOGRAFIA

FUENTES PRIMARIAS

Obras de Theodor W. Adorno

ADORNO, Theodor W. Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden (GS).
Edición Rolf Tiedemann con la colaboración de Gretel Adorno, Susan
Buck-Morrs y Klaus Schult. Suhrkamp Verlag Digitale Bibliothek

ADORNO, Theodor W. *Musikalische Schriften* I-III, GS 16

ADORNO, Theodor W. *Musikalische Schriften* IV, GS 17

ADORNO, Theodor W. *Musikalische Schriften* V, GS 18

ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. GS 7

ADORNO, Theodor W. *Philosophie der neuen Musik* GS 12

ADORNO, Theodor W. *Noten zur Literatur* I GS 11

Artículos relevantes

ADORNO, Theodor W. *Der dialektische Komponist*. GS 17

ADORNO, Theodor W. *Zur Zwölftontechnik* GS 18

ADORNO, Theodor W. *Das Altern der neue Musik* GS 14

ADORNO, Theodor W. *Kriterien der neuen Musik* GS 16

Composiciones musicales de Theodor W. Adorno

ADORNO, Theodor W. *Kompositionen Band II* (Kammermusik, Chöre,
Orchestrales). Herausgegeben von Heinz – Klaus Metzger und Rainer
Riehn. Ed. Text+kritik München 1980

Obras de Theodor W. Adorno traducidas al castellano:

ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*. Ed Akal. Madrid 2004

ADORNO, Theodor W. *Filosofía de la nueva música*. Ed Akal. Madrid 2003

ADORNO, Theodor W. *Escritos musicales I-III*. Ed Akal. Madrid 2006

ADORNO, Theodor W. *Actualidad de la filosofía*. Paidós. Barcelona 1991

ADORNO, Theodor W. *Notas sobre literatura I*. Ed. Ariel. Barcelona 1962

Otras fuentes primarias

BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. (1982) Ed. Akal. Madrid. 2005

SCHÖNBERG, Arnold. *El estilo y la idea* (1951) Ed. Idea Books Barcelona 2004

WEBERN, Antón. *El camí cap a la nova música*. Ed. A. Bosch, Barcelona 1982

FUENTES SECUNDARIAS

Monografías sobre el autor

BUCK-MORRIS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa*. (1977) Ed. Siglo XXI Madrid 1981

GOMEZ, Vicente. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Ed. Frónesis catedra. Madrid 1998.

MÜLLER DOOHM, Stefan. *En tierra de nadie*. Ed. Herder Barcelona 2003

JAY, Martin. *Adorno*. (1984) Ed. Siglo XXI Madrid 1988

JAY, Martin. *La imaginación dialéctica*. (1973) Ed. Taurus Madrid. 1974

JIMENEZ, Marc. *Adorno et la Modernité* (1983). Ed. Klincksieck. Paris 1986

WELLMER, Albrecht. *Sobre la dialéctica de la modernidad y la postmodernidad*. Ed. La Balsa de la medusa. Madrid. 1993

Otros estudios sobre el autor

ARMENDARIZ, David *Un modelo para la filosofía desde la música*. Navarra. Universidad de Navarra 2003

HUFNER, Martin. *Adorno und die Zwölftontechnik*. Ed. Con Brio Verlag Regensburg 1996

MAISO, Jordi. *Revisión de la modernidad estética en Theodor W. Adorno*. Universidad de Salamanca 2005

NOTARIO, Antonio *La visualización de lo sonoro*. Universidad de Salamanca 2002

Artículos sobre Theodor W. Adorno

TIEDEMANN, Rolf. *Nur ein Gast in der Tafelrunde. Adorno in Kranichstein und Darmstadt 1956-1966*. Frankfurter Adorno Blätter VII. Edition Text+Kritik. München 2001

CABOT, Mateu. *La posibilidad del arte como lugar de reflexión. La ubicación de la experiencia estética en la filosofía de Adorno*. Taula: Quaderns de pensament. Ed. Universitat de les Illes Balears UIB, nº 23-24, 1995 pags. 67-84

Estudios sobre la nueva música del siglo XX

AULESTIA, Gotzon. *Técnicas compositivas del siglo XX*. Ed. Alpuerto. Madrid 1998.

DE LEEUW, Ton. *Die Sprache der Musik im 20. Jahrhundert*. Ed. Freies Geistesleben. Stuttgart 1995.

MORGAN, Robert. *La música del siglo XX*. Ed. Akal. Madrid 1999.

KÜHN, Clemens. *Historia de la composición musical*. Ed. idea Books. Barcelona 2003

PERLE, George. *Composición Serial y Atonalidad*. Ed. Idea books. Barcelona 1999

Revistas de investigación

Frankfurter Adorno Blätter VII. Im Auftrag des theodor W. Adorno Archivs
herauegegeben von Rolf Tiedemann. Ed. Text + kritik. München 2001

Taula, Quaderns de pensament, nº 23-24 Ed. Universitat de les Illes
Balears UIB 1996.